
MASTERARBEIT

Herr
Michael Filip Schaffhauser

Theresienstadt - Ort der Cinematographie

**Die Stadt Terezín als
Filmkulisse im 20. Jahrhundert**

2015

MASTERARBEIT

Theresienstadt - Ort der Cinematographie

**Die Stadt Terezín als
Filmkulisse im 20. Jahrhundert**

Autor/in:

Herr Michael Filip Schaffhauser

Studiengang:

Information and Communication Science

Seminargruppe:

IC11w1-M

Erstprüfer:

Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:

Kay Meseberg, Dipl. pol. oec.

Einreichung:

Mittweida, 30.04.2015

MASTER THESIS

Theresienstadt - City of cinematography

**Terezín as a cinematographic
backdrop in 20th century**

author:

Mr. Michael Filip Schaffhauser

course of studies:

Information and Communication Science

seminar group:

IC11w1-M

first examiner:

Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Kay Meseberg, Dipl. pol. oec.

submission:

Mittweida, 30.04.2015

Bibliografische Angaben

Schaffhauser, Michael Filip:

Theresienstadt - Ein Ort der Cinematographie. Die Stadt Terezín als Filmkulisse im 20. Jahrhundert.

Theresienstadt - City of Cinematography. Terezín as a cinematographic backdrop in 20th century.

99 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Masterarbeit, 2015

Abstract

Die Stadt Terezín spielte in der sogenannten „Endlösung“ der Nationalsozialisten eine entscheidende Rolle. Während der Zeit des Ghettos Theresienstadt fanden unter der Aufsicht der Besatzer drei Dreharbeiten zu Propagandazwecken statt. Nach 1945 wurde bis 1991 ebenfalls dreimal am Originalschauplatz gedreht. Diesmal entstanden unter der Leitung tschechoslowakischer Regisseure drei Kinoklassiker des Holocaust-Films über das Ghetto Theresienstadt. Die drei vergessenen Filmwerke sollen in dieser Arbeit besprochen werden. Im ersten Teil wird die Geschichte Terezíns bis hin zu den Filmaufnahmen der Nazis betrachtet, im zweiten Teil der Begriff Holocaust-Film definiert, um abschließend die drei tschechoslowakischen Spielfilme zu untersuchen.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VI
Einleitung.....	1
1 Der Ort Theresienstadt	3
1.1 Befestigungsanlage und Polizeigefängnis	3
1.2 Das Ghetto Theresienstadt	7
1.3 Ghetto Theresienstadt als Filmkulisse	14
2 Der Holocaust-Film	22
2.1 Der realistische Imperativ nach Kerner.....	27
2.2 Widerstand und Unbeugsamkeit nach Kerner	27
2.3 Holocaust als dramatisches Schauspiel nach Kerner	28
3 Theresienstadt als Filmkulisse nach 1945	29
3.1 <i>Daleká cesta</i> - Der weite Weg	29
3.1.1 Der realistische Imperativ	30
3.1.2 Filmische Verarbeitung und historische Intertextualitäten	32
3.1.3 Schlussbetrachtung - <i>Daleká cesta</i>	46
3.2 <i>Transport z ráje</i> - Transport aus dem Paradies	47
3.2.1 Widerstand und Unbeugsamkeit	47
3.2.2 Filmische Verarbeitung und historische Intertextualitäten	49
3.2.3 Schlussbetrachtung - <i>Transport z ráje</i>	64
3.3 <i>Poslední motýl</i> - Der letzte Schmetterling	65
3.3.1 Der Holocaust als dramatisches Schauspiel	65
3.3.2 Filmische Verarbeitung und historische Intertextualitäten	67
3.3.3 Schlussbetrachtung - <i>Poslední motýl</i>	85
Resümee	86
Literaturverzeichnis	VII
Eigenständigkeitserklärung	XII

Abbildungsverzeichnis

Daleká cesta - Quelle: DVD von Facets Multi-Media, Inc., Chicago 2005

Abb. 1: Opening Credits Daleká cesta	33
Abb. 2: Deportation und Mobilmachung	34
Abb. 3: Links: Originalaufnahme, Rechts: Studioaufnahme	35
Abb. 4: Guillotine als Symbol der sozialen "Gerechtigkeit"	36
Abb. 5: Am Handlungsort angekommen	36
Abb. 6: Fiktion verdrängt Realität	37
Abb. 7: Anton und Hana, Idealer Mikrokosmos der Toleranz	37
Abb. 8: Ausführliche Einführung Theresienstadt	38
Abb. 9: Theresienstadt als persönlicher Albtraum	39
Abb. 10: Stadtverschönerung	40
Abb. 11: Kinder proben Brundibár	40
Abb. 12: Die Realität holt die Fiktion ein	41
Abb. 13: Der Welt entkommen	42
Abb. 14: Das Spiel mit dem filmischen Tabuthema (1949)	44

Schindler's List - Quelle: DVD von Universal Pictures, Hamburg 2004

Abb. 15: Das filmische Tabuthema in Schindlers Liste (1993)	44
---	----

Daleká cesta - Quelle: DVD von Facets Multi-Media, Inc., Chicago 2005

Abb. 16: Freiheitslauf	45
Abb. 17: Überlebende	45

Transport z ráje - Quelle: DVD von Second Run Ltd., London 2014

Abb. 18: Theresienstadt geprägt von Ordnung und Chaos	50
Abb. 19: Ankunft General Knecht	51
Abb. 20: Dreharbeiten zum Nazi-Propagandafilm	52
Abb. 21: Der Widerstand	54
Abb. 22: Selbstverwaltung	55
Abb. 23: Löwenbach und sein Nachfolger Marmulstaub	56
Abb. 24: Kofferlabyrinth	58
Abb. 25: SS-Mann Binde handelt aus Menschlichkeit	58
Abb. 26: Sexualität als Form der Unbeugsamkeit	60
Abb. 27: Zählappell	61
Abb. 28: Ende	62
Abb. 29: Held versus Schurke	63

Poslední motýl - Quelle: DVD von Shanachie Entertainment Corp., Newton, New Jersey 2005

Abb. 30: Emotionale Wahrheit	69
Abb. 31: Antifaschistische Parodie	69
Abb. 32: Kinderzeichnungen	70
Abb. 33: Ankunft	72
Abb. 34: Kontaktaufnahme	73
Abb. 35: Erster Eindruck	74
Abb. 36: Bank	75
Abb. 37: Kaffeehaus	76
Abb. 38: Vorbereitung in der Turnhalle	77
Abb. 39: Asche in die Eger	78
Abb. 40: Schutzzone Theater	79
Abb. 41: Transport	80
Abb. 42: „Verschönerungsaktion“	81
Abb. 43: Besuch vom Roten Kreuz	82
Abb. 44: Aufführung	83
Abb. 45: Deportation des Ensembles	84

Einleitung

Das Wort „Auschwitz“ prägte sich in den Köpfen der Menschen als das Symbol der Shoah ein. Am 27. Januar 2015 jährte sich die Befreiung von Auschwitz zum 70. Mal und so wurde neben den Gedenkfeiern in der polnischen Stadt, auch im tschechischen Terezín, dem damaligen Ghetto Theresienstadt, der Opfer des Holocaust gedacht. Dieses Ghetto wurde als Durchgangslager für den Weitertransport in die Vernichtungslager, größtenteils nach Auschwitz, genutzt. Zwei Orte verschiedener Länder, welche sich in der Vernichtungspolitik der Nazis gegenseitig bedingten.

Doch während Auschwitz als Sinnbild unvorstellbarer Schrecken in den kollektiven Geist Einzug hielt, verklärte sich der Ort Theresienstadt in der Erinnerungskultur als Vorzugsghetto mit Prominentenstatus und vielfältigen kulturellen Aktivitäten. Ausgeblendet wird hierbei, dass trotz der mannigfaltigen Kultur grausame Bedingungen im Lager herrschten, welche den Insassen ein katastrophales Dasein aufzwangen. In unerträglicher Enge wohnten die Häftlinge auf Dachböden, Hauseingängen, Kellern und Höfen. Die „Wohnräume“ waren gänzlich überfüllt. Die Überbelegung durch die Menschenmassen führte durch den Mangel an sauberen Trinkwasser, Nahrung und sanitärer Einrichtung zur einer grauenhaften hygienischen Situation. Das Resultat waren Krankheiten, Infektionen und die Verbreitung von Ungeziefer wie Ratten, welche ihrerseits für weitere Infektionen sorgten. Unter diesen Bedingungen wurden die Insassen zu schwerer körperlicher Arbeit gezwungen, was die Gefangen noch empfindlicher für weitere Erkrankungen machte. Die ständige Gefahr durch Transporte in die Vernichtungslager geschickt zu werden, war eine zusätzliche und sehr entscheidende psychische Belastung für die Gefangenen des Ghettos Theresienstadt.

Das Trauma Theresienstadt wurde von den tschechischen Regisseuren Alfréd Radok mit *Daleká cesta* im Jahre 1949, Zbyněk Brynychs *Transport z ráje* im Jahre 1962 und Karel Kachyňa's *Poslední motýl* im Jahre 1990 kinematografisch verarbeitet. Da diese Filmemacher am Originalschauplatz drehten, um die Naziokkupation zu rekonstruieren, erhielt die vorliegende Arbeit den Titel *Ghetto Theresienstadt - Ort der Cinematographie. Die Stadt Terezín als Filmkulisse im 20. Jahrhundert*. Viele Leser sind mit dem bekannten Kanon an Holocaustfilmen vertraut, wie beispielsweise *Schindlers Liste*, welcher das Schicksal der Stadt Krakau thematisiert oder *Der Pianist*, welcher dem Warschauer Ghetto ein filmisches Denkmal setzt.

Das Ghetto Theresienstadt und die Filme darüber sind im Vergleich dazu relativ unbekannt. Eine Übersicht und Analyse der Spielfilme, welche speziell das Ghetto Theresienstadt als Dreh- und Angelpunkt nutzen, existiert nicht. Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zur Wiederentdeckung der vergessenen Klassiker des Holocaust-Films leisten, um damit eine neue Perspektive auf den Ort Theresienstadt und dessen Rolle als Filmkulisse im 20. Jahrhundert zu schaffen. Der Holocaust selbst steht dabei nicht im Zentrum, sondern der Diskurs, wie die Shoah präsentiert wird. Die Strategien, jene die Filmmacher nutzten, werden dokumentiert und interpretiert.

Dabei wird als Hauptquelle das Buch *Film and the Holocaust - New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films* von Prof. Aaron Kerner genutzt. Dieses Werk gibt einen Gesamtüberblick aller möglichen Genres des Holocaustfilms, seien es Spielfilme oder Dokumentationen. Keners Werk ist die Hauptquelle für die filmtheoretische Basis dieser Arbeit. Darüber hinaus wird Prof. Wolfgang Benz Chronik *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung* von 2013 sowie *Theresienstadt - Eine Zeitreise* von Uta Fischer und Roland Wildberg aus dem Jahre 2011 bezüglich der Historie Terezíns genutzt. Weitere Hauptquellen sind zum einen die Essay-Sammlung „Der Letzte der Ungerechten“ - Der „Judenälteste“ Benjamin Murelstein in Filmen 1942 - 1975 herausgegeben von Ronny Loewy und Katharina Rauschenberger aus dem Jahre 2011 und zum anderen Barbara Felsmanns sowie Karl Prümms Werk *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt - Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstlers* von 1992.

Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit der Historie des Ortes Theresienstadt. Beginnend mit dem Bau als Bastionärsfestung durch Kaiser Joseph II. bis hin zur Nutzung als Polizeigefängnis durch die Gestapo. Ebenfalls werden im ersten Teil der Arbeit die Geschichte des Ghettos Theresienstadt betrachtet sowie die ersten drei Dreharbeiten im Zuge der Nazi-Propaganda. Im zweiten Kapitel wird die Definition des Holocaust-Films erläutert, um anschließend auf die Filmgenres des Realistischen Imperativs, der Unbeugsamkeit und des Widerstands, sowie des Dramatischen Schauspiels nach Kerner einzugehen. Kapitel zwei bildet den theoretischen Teil der Arbeit. Der Hauptteil im dritten Kapitel setzt sich mit der Anwendung der Theorie Keners auf die drei Spielfilme über das Ghetto *Daleká cesta*, *Transport z ráje*, *Poslední motýl* auseinander, um die filmische Verarbeitung und die historischen Intertextualitäten eines jeden Films zu dokumentieren.

1 Der Ort Theresienstadt

Das heutige Terezín ist eine kleine Stadt in Nordböhmen, welche sich zwischen Dresden und Prag befindet. Von ihrer bewegenden Geschichte zeugt noch heute die Ansammlung von Gedenkstätten in der Stadt. Als Befestigungsanlage für die Abwehr gegen Preußen konzipiert und über viele Jahre als Polizeigefängnis für politische Häftlinge genutzt, entstand unter der Nazi Herrschaft schließlich ein Ghetto, das als „Privilegiertes Altenghetto“ verklärt in die Geschichte einging.

1.1 Befestigungsanlage und Polizeigefängnis

Als das Habsburgerreich im Verlauf des 18. Jahrhunderts dreimal gegen Preußen unterlag, wurde, laut Prof. Wolfgang Benz, die militärische Vulnerabilität der Habsburger deutlich. Benz erklärt in seinem Buch *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, dass das Königreich Böhmen nach der Entziehung Schlesiens ungeschützt vor nördlichen und östlichen Angriffen war und aus diesem Grund ein militärischer Festungsbau, die Schwachstelle des Habsburgerreichs, absichern sollte.¹

In ihrem Buch *Theresienstadt - Eine Zeitreise* beschreiben Uta Fischer und Roland Wildberg, dass zwischen 1766 und 1787 als erste Präventionsmaßnahme die Festung Königgrätz renoviert und vergrößert wurde. Da sich die Verteidigungslinie der Festung zu tief im Landesinneren befand, wurde zwischen 1780 und 1788 eine komplett neue Festungsanlage errichtet. Dabei handelt es sich um die Festung Pless, welche nach dem Tod von Joseph II. in Josefstadt umbenannt wurde. Fischer und Wildberg erklären, dass zur selben Zeit als die Entscheidung für Josefstadt fiel, der Bau einer weiteren Festung vereinbart wurde²:

„An der Straße von Dresden nach Prag, unweit der Elbe, war eine Festung geplant, deren Grundstein Kaiser Joseph II. im Todesjahr seiner Mutter Maria Theresia 1780 legte. Sie erhielt ihr zu Ehren den Namen Theresienstadt.“³

Benz beschreibt, dass der Bau Anfang des Jahres 1780 begann und von Ingenieur-Oberst Karl Nikolaus Steinmetz geleitet wurde, zusammen mit den führenden Autoritäten der Militärbaukunst im Habsburgerreich.⁴

¹ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 15

² vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 24-25

³ Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 15

⁴ vgl. ebd.

Theresienstadt wurde als letzte Festung, gemäß Fischer und Wildberg, nach den Prinzipien des Festungsbaumeister Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707) erbaut und stellt einen Meilenstein, aber auch gleichzeitig das Ende der Epoche des dreihundert Jahre andauernden Bastionärsystems dar.⁵ Gemäß Benz betrug die Bauzeit der Militäranlagen in Theresienstadt zehn Jahre. Er beschreibt das Resultat als eine vollkommen symmetrische Idealstadt des Spätbarocks, welche sich in einer Festungsanlage befand. Von außen betrachtet, ist die Stadt fast unsichtbar, da laut Benz, Verteidigungsebenen von außen in zunehmender Dichte und leichter Höhenstaffelung befestigt wurden. Aufgeschüttete Erdwälle schützten die Verteidigungsebenen zusätzlich. Des Weiteren erklärt Benz, dass ein System aus Gräben und Kesseln, welches jederzeit geflutet werden konnte, die Festung unpassierbar machte und ein Tunnelsystem von 30 Kilometern Gesamtlänge die gesamte Festung zusätzlich schützte.⁶

Fischer und Wildberg beschreiben, dass die Festung aus drei Bereichen zusammengesetzt ist: die Hauptfestung (Große Festung), das Fort (Kleine Festung) und der Raum zwischen der Hauptfestung und dem Fort.⁷ Die Große Festung wird von Benz als Militärstadt bezeichnet, welche den Grundriss eines Schachbretts besitzt und über einen zentralen Platz sowie über symmetrisch angeordnete militärische Gebäude verfügt. Neben Kasernen gehören zum Stadtbild auch Bürgerhäuser, eine Kirche und ein Rathaus. Benz bemisst die achteckige Fläche der Großen Festung mit je 380 Metern Seitenlänge.⁸ Fischer und Wildberg weisen auf eine, östlich der Großen Festung gelegene Verteidigungsanlage hin, welche sie als Miniaturausführung der Hauptfestung beschreiben. Die Kleine Festung ist eine eigenständige Befestigung und trotzdem gleichzeitig ein Bestandteil Theresienstadts.⁹

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Kleine Festung, gemäß Benz, als Militärstrafanstalt genutzt und so saßen Menschen aus verschiedenen Winkeln des Herrschaftsgebiets der Donaumonarchie in Theresienstadt ein. Benz zählt die bekanntesten Häftlinge auf: der Führer des griechischen Aufstandes gegen das osmanische Reich Alexander Ypsilanti, die polnische Gräfin Anny Rosza sowie der bosnische Freiheitskämpfer Lojo Vilajetovič. Darüber hinaus war, laut Benz, der prominenteste Gefangene ein junger Mann namens Gavrilo Princip.¹⁰

⁵ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 33

⁶ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 16

⁷ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 40

⁸ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 16

⁹ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 44

¹⁰ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 17

Princip verübte das Attentat auf den Thronfolger Franz Ferdinand und löste im Zuge dessen den ersten Weltkrieg aus. Fischer und Wildberg erklären, dass nach der Nutzung der Österreicher die Tschechoslowaken die Kleine Festung als Gefängnis verwendeten, bis 1940 die Prager Gestapo ein Verlies für politische Häftlinge einrichtete.¹¹ Laut Benz wurde unter der Kennzeichnung „Geheime Staatspolizei, Staatspolizeileitstelle Prag, Polizeigefängnis Theresienstadt“ die Kleine Festung als Zweigniederlassung des Prager Gestapogefängnisses Pankrác ab 1940 genutzt.¹² Fischer und Wildberg erklären, dass Häftlinge aus dem gesamten Protektorat nach Theresienstadt geschickt worden sind, wo sie nach einer gewissen Haftdauer ohne Prozess in Konzentrationslager, wie Mauthausen, Flossenbürg, Buchenwald oder Auschwitz, verlegt wurden.¹³

Als Arbeitssklaven wurden die Insassen, laut Benz, an Fabriken und Gewerbebetriebe in der Umgebung vermietet. Des Weiteren wurde ihre Arbeitskraft in Werkstätten im Gefängnis in Anspruch genommen. Darüber hinaus gab es Außenkommandos, welche in Kladno zum Bau eines Gestapogefängnisses sowie zur Renovierung des Schlosses Jenerálka in Prag im Auftrag der Gestapo dienen sollten.¹⁴ Benz weist daraufhin:

„Die Kleine Festung war - entgegen aller scheinbaren äußeren Evidenz, einschließlich eines Tores zum ersten Hof, auf dem «Arbeit macht frei» zu lesen war - niemals Konzentrationslager. Trotzdem wurde sie ab März 1944 vorübergehend auch zur Unterbringung von KZ-Häftlingen aus Flossenbürg genutzt, die ein Außenlager im nahe gelegenen Leitmeritz aufbauten.“¹⁵

Fischer und Wildberg beschreiben, wie die Gestapo das Militär, die Kommunisten, die Sozialdemokraten unterwanderte und dass es das Ziel war, die tschechische Intelligenz zu vernichten. So wurden Politiker, Künstler, Geistliche und Studenten von den Nazis verhaftet. Die Straftaten der Insassen waren, laut Fischer und Wildberg, unter anderem die Mitgliedschaft einer verbotenen Organisation, individuell geleisteter Widerstand, Unterstützung der Juden oder der Verstoß von antijüdischen Vorschriften.¹⁶

¹¹ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 168

¹² vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 22

¹³ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 172

¹⁴ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 23

¹⁵ ebd.: 22

¹⁶ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 172

Benz beschreibt die Anzahl der Insassen des Gefängnisses:

„Insgesamt 27 000 Männer und 5000 Frauen durchliefen das Gestapogefängnis in Theresienstadt. Die durchschnittliche Belegstärke betrug 1940 150 Gefangene, 1941 stieg sie auf 600 an. 1942 waren 1200 und 1943 und 1944 ständig 2000 Gefangene in der Kleinen Festung untergebracht. In der letzten Phase der NS-Herrschaft waren es sogar 5500.“¹⁷

Hunger, Krankheiten und sadistische Wärter sorgten, laut Fischer und Wildberg, für ein Schreckensszenario in der Kleinen Festung. Eine Massenzelle beherbergte 400 Häftlinge. Im Sommer unerträglich aufgeheizt kühlten sich die Zellen im Winter extrem ab, was, laut Fischer und Wildberg, die Ausbreitung von Krankheiten unterstützte.¹⁸ Insbesondere jüdische Insassen hatten unter Willkür und Brutalität zu leiden. Ihnen wurden die Lebensmittelrationen gekürzt, die Behandlung vom Lagerarzt verwehrt und die schwersten Arbeitskommandos zugeteilt.¹⁹

Benz erklärt, dass mindestens 1216 Juden in der Kleinen Festung inhaftiert waren und 456 von ihnen dort starben. 462 jüdische Insassen wurden in Konzentrationslager weitergeschickt. Laut Benz wurden die Juden zum Teil aus dem Ghetto der Großen Festung in das Polizeigefängnis verlegt.²⁰

¹⁷ Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 23

¹⁸ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 173

¹⁹ vgl. ebd.: 174

²⁰ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 23

1.2 Das Ghetto Theresienstadt

Das halbe Europa war im Sommer 1941 durch das Deutsche Reich okkupiert. Die Rassentheorie der Nationalsozialisten wurde in die Tat umgesetzt. Das Protektorat Böhmen und Mähren bildete da keine Ausnahme. Reinhard Heydrich, der sogenannte Stellvertretende Reichsprotektor Böhmens und Mährens, leitete am 10. Oktober 1941 auf der Prager Burg eine Konferenz, die aus den wichtigsten Okkupationsbehörden und SS-Offizieren bestand.²¹ Benz beschreibt:

„Es ging um die Deportation und Ghettoisierung der etwa 88 000 Juden, die in Böhmen und Mähren lebten. 5000 sollten möglichst sofort nach Minsk und Riga, andere ins Ghetto Litzmannstadt abgeschoben werden. Als Sammellager sollte je ein Ghetto in Böhmen und Mähren errichtet werden. Theresienstadt wurde favorisiert, es sollte der «Zentralstelle für jüdische Auswanderung» unterstehen, und wenn der Zweck als Sammellager für Juden erfüllt wäre, würde das Gelände zu einer «vorbildlichen deutschen Siedlung» ausgestaltet werden.“²²

Dieser Konferenz folgte eine weitere Versammlung am 17. Oktober 1941, wo die Organisation eines Ghettos in Theresienstadt festgelegt wurde. Laut Fischer und Wildberg wurde entschieden, dass das Ghetto als Sammellager und als Durchgangsstation für die Vernichtungslager im Osten fungieren sollte.²³ Laut Benz ließ die SS keinen Zweifel an der Intention, Theresienstadt nur für die Dauer zu nutzen, bis die gesamte jüdische Bevölkerung aus dem Protektorat Böhmen und Mähren abtransportiert worden sei.²⁴ Benz zitiert aus der *Dokumentation zur Errichtung des Theresienstädter Ghettos*:

„Von dort aus kommen die Juden nach dem Osten. Die Zustimmung von Minsk und Riga für je 50 000 Juden ist bereits eingegangen. Theresienstadt wird dann nach vollständiger Evakuierung aller Juden in einer tadellosen Planung deutsch besiedelt und somit zu einem Kernpunkt deutschen Lebens. Es liegt äußerst günstig dafür.“²⁵

²¹ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 222

²² vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 28

²³ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 222

²⁴ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 28

²⁵ *Dokumentation zur Errichtung des Theresienstädter Ghettos 1941*. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente*, 1996: 274; zit. n. Benz, 2013: 28-29

Die Lage war eine der externen Gründe für die Wahl des Ortes Theresienstadt. Weitere waren laut Hans Günter Adler, dem Chronisten des Ghetto Theresienstadts, die leichte Bewachungsmöglichkeit durch die Befestigungsanlagen, die geografisch zentrale und verkehrstechnisch günstige Lage und die geringe Rücksichtnahme bezüglich der Evakuierung der tschechischen Einwohner der Stadt, um den jüdischen Häftlingen Platz zu machen.²⁶ Wildberg und Fischer erklären, dass sich in der Kleinen Festung Theresienstadt bereits ab 1940 ein Gestapogefängnis befand und dies auch für die Ortswahl eine Rolle spielte. Ebenfalls zählen sie die Größe der Stadt als einen Faktor, der wesentlich zur Entscheidung des Standortes beitrug, hinzu.

„[...] Für die rund 88.000 Juden im „Protektorat“ war sie viel zu klein. Unterkünfte, technische Infrastruktur und hygienische Bedingungen konnten nur mangelhaft angepasst werden. Das war im Sinne der SS, die eine „natürliche Dezimierung“ noch vor dem Weitertransport nach Osten anstrebte.“²⁷

Die Jüdische Kultusgemeinde (JKG) in Prag wurde, laut Wildberg und Fischer, von der „Zentralstelle für Jüdische Auswanderung“ gezwungen, die Vorbereitungen des Ghettos Theresienstadt und die Transporte dorthin zu übernehmen. Die Kultusgemeinde widersetzte sich nicht, erschien die Angelegenheit Theresienstadt doch um einiges besser als der Transport nach Polen. Gemäß Wildberg und Fischer hatte Jakob Edelstein von der Jüdischen Kultusgemeinde die Emigration und die Einrichtung des Ghettos zu organisieren.²⁸ Benz erklärt, dass am 4. Dezember 1941 durch die Ankunft des „Stabes“ die Geschichte des „geschlossenen Lagers Theresienstadt“ begann. Die innere Organisation oblag der von der SS gesteuerten, sogenannten jüdischen Selbstverwaltung. Den Vorsitz erhielt Jakob Edelstein. Laut Benz glaubte der Vorsitzende Edelstein daran, durch unentbehrliche Arbeit die Juden vor dem Tod retten zu können.²⁹ Wildberg und Fischer erklären:

„Edelstein, der als erster Judenältester die Leitung der „Selbstverwaltung“ übernehmen sollte, glaubte lange an eine Strategie der hinhaltenden Zusammenarbeit. Mit der Skrupellosigkeit der Nazis hatte er - wie viele andere - nicht gerechnet. Das zeigt sich auch bei der Wahl des Ortes: Die JKG riet von der Festungsstadt ab, weil sie zu klein war und keine Industrie für die geplante kriegswichtige Produktion besaß. Doch genau aus diesen Gründen entschied sich die SS für Theresienstadt.“³⁰

²⁶ vgl. Adler, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, 2012: 22

²⁷ Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 222

²⁸ vgl. ebd.

²⁹ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 29

³⁰ Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 223

Der Ältestenrat reglementierte und sanktionierte in Form der sogenannten „Jüdischen Selbstverwaltung“ den Alltag. Dabei galt die Vorschrift, dass die Selbstverwaltung sich an die immer mündlich erteilten Befehle der SS zu halten hat. Laut Fischer und Wildberg bestand die Selbstverwaltung erst aus fünf, später dann aus neun Abteilungen, zu denen die Innere Verwaltung, eine Finanzabteilung, eine technische Abteilung sowie das Gesundheitswesen zählten. Die Selbstverwaltung führte Buch über den Bestand der Häftlinge und war später für die Listen der Transporte in die Vernichtungslager verantwortlich.³¹ Das Ghetto Theresienstadt erlebte drei Vorsitzende des Ältestenrates: Dr. Jakob Edelstein, Dr. Paul Eppstein und Dr. Benjamin Murmelstein. Edelstein wurde mit seiner Familie nach Auschwitz geschickt und ermordet.³² Paul Eppstein wurde in der Kleinen Festung erschossen, weil er gegen die Transporte demonstrierte.³³ Dr. Benjamin Murmelstein überlebte.

Während der „Wannseekonferenz“ am 20. Januar 1942 wurde die praktische Organisation der „Endlösung“ besprochen und beschlossen. Von Reinhard Heydrich geleitet, entstand der Beschluss, aus Theresienstadt ein „Ghetto der Alten“ zu machen:

„Es ist beabsichtigt, Juden im Alter von über 65 Jahren nicht zu evakuieren, sondern sie einem Altersghetto - vorgesehen ist Theresienstadt - zu überstellen. Neben diesen Altersklassen - von den am 31.10.1941 sich im Altreich und der Ostmark befindlichen etwa 280 000 Juden sind etwa 30 % über 65 Jahre alt - finden in den jüdischen Altersghettos weiterhin die schwerkriegsbeschädigten Juden und Juden mit Kriegsauszeichnungen (EK I) Aufnahme.“³⁴

Fischer und Wildberg erklären, dass im Frühjahr 1942, als das Sammel- und Durchgangslager für Protektoratsjuden zum „Altersghetto“ ausgeweitet wurde, Zehntausende hochbetagte Personen aus Deutschland und Österreich Theresienstadt erreichten. Die Neuzugänge aus Berlin waren durchschnittlich 69 Jahre und aus Wien 73 Jahre alt.³⁵ Benz erläutert, dass die Inhaftierten des Ghettos sich entweder durch ihr Alter, der Teilnahme am Ersten Weltkrieg oder ihrem gesellschaftlichen Status als Akademiker, Künstler sowie Prominenter auszeichneten und sich deren Aufenthalt kaum von den Umständen eines KZ unterschied.³⁶

³¹ Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 226

³² vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 52

³³ vgl. ebd.: 56

³⁴ ebd.: 36

³⁵ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 240

³⁶ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 37

Adler verbalisiert diesbezüglich die inneren Gründe der Auswahl Theresienstadts zum Ghetto:

„Innere Gründe werden deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß man einen Ort brauchte, in den man Juden mit weitreichenden Beziehungen oder internationalem Namen schaffen konnte, und wo sie, wenigstens zunächst, nicht gleich „verschwanden“, sondern erreichbar und notfalls auch vorweisbar blieben.“³⁷

Fischer und Wildberg beschreiben, dass das Hineindrängen der Alten den Besiedlungsplan maßlos überstieg. Im Juli 1942 waren alle Wohnbereiche vollbesetzt. Trotz alledem trafen laut Fischer und Wildberg in diesem Monat 25.111 Personen ein und so duplizierte sich die Anzahl der Häftlinge. Der Höchststand war im September 1942 mit 58.491 Menschen erreicht.³⁸ Benz legt dar, dass im Sommer 1943 Theresienstadt unermesslich überbelegt war und somit nichts mit einem „Altersghetto“ für Privilegierte oder einem „Paradies-Ghetto“ gemein hatte.³⁹ Fischer und Wildberg weisen darauf hin, dass die Inhaftierten nicht auf diese unmenschlichen Lebensbedingungen im Lager vorbereitet waren. Ihnen wurde vorgemacht, dass sie in einen Erholungsort für ältere Juden gebracht werden, dabei tauschten sie durch „Heimeinkaufsverträge“ ihr gesamtes Vermögen gegen eine Wohnmöglichkeit in Theresienstadt. Die neu angekommenen Inhaftierten wurden auf Dachböden und in den Wallgewölben verteilt. Laut Fischer und Wildberg besaßen die Dachböden keine Öfen sowie Isolierung. Darüber hinaus waren sie nicht einmal vor dem Regen geschützt. Die Wallgewölbe werden als feucht, kalt und stickig beschrieben.⁴⁰ Benz erklärt die Gefühlswelt der Insassen:

„Das Leben im Ghetto bedeutete vor allem anderen Schmerz über die verlorene Bürgerlichkeit, Enttäuschung über den Verrat des deutschen Staats und seiner Angehörigen am Judentum. Das Ausgestoßensein, das den Patriotismus der Juden, ihre Hingabe an deutsche Kultur (das galt überwiegend auch für die böhmischen Juden) missachtete, die rohe Attitüde, mit der allmächtige Barbaren in deutscher Uniform die Lebensleistung der in Theresienstadt gefangenen Juden verwarfen und sie wie Dreck behandelten - das war die ärgste Erfahrung.“⁴¹

³⁷ Adler, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, 2012: 22

³⁸ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 240

³⁹ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 39

⁴⁰ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 240

⁴¹ Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 65

Theresienstadt war, laut Benz, im Vergleich zu anderen Zwangslagern absolut einzigartig. Der Grund hierfür waren die Einwohner, welche von jüdischen Intellektuellen, Künstlern, Wissenschaftlern und von Prominenten sowie Alten geprägt waren. Dies führte laut Benz zu dem beispiellosen kulturellen Leben, welches sich im Ghetto Theresienstadt entwickelte.⁴² Die verlorene Würde musste zurück erkämpft werden, denn Fischer und Wildberg beschreiben, dass das Schaffen von Kultur für die Insassen bedeutete, etwas Eigenes zu tun und dies im trostlosen Alltag des Ghettos von enormer Bedeutung war. Die Einwohner sahen in diesen Aktivitäten auch einen geistigen Widerstand, denn anfänglich waren kulturelle Aktivitäten wie auch der Unterricht streng verboten. Die Vorträge, Konzerte und Aufführungen waren, laut Wildberg und Fischer, enorm populär und dementsprechend gut besucht, vor allem auch deswegen, da durch kabarettistische, satirische und poetische Stilmittel ein Funke politischer Kritik eingebaut werden konnte.⁴³ Das künstlerische Schaffen im Ghetto Theresienstadt verschönernte, laut Benz, ein wenig den Eindruck über Theresienstadt, indem es das Elend für die Nachbetrachtung scheinbar relativiert.⁴⁴ Beispielsweise, so erklären Fischer und Wildberg, ließ die fehlende Sauberkeit im Ghetto eine enorme Verbreitung von Parasiten zu:

„Die Läuse, Flöhe und Wanzen verbreiteten sich im Nu über das gesamte Ghetto, mit ihren Krankheiten wie Typhus, Scharlach, Masern und Enteritis, denen vor allem die Schwächsten zum Opfer fielen: Täglich starben weit über 100 Häftlinge, überwiegend die hilflosen Greise. Der Pflegedienst der Selbstverwaltung war restlos überfordert, da es auch an Medikamenten mangelte.“⁴⁵

Trotz des Leids und der katastrophalen Zustände entstanden bedeutsame Werke: die Oper «Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung» von Peter Kien (Text) und Viktor Ullmann, die Kinderoper «Brundibár» von Hans Krása, die Oper «Der gläserne Berg» von Franz Eugen Klein, Carlo Taubes «Theresienstädter Symphonie»⁴⁶. Laut Fischer und Wildberg waren in Theresienstadt unter anderem ein großes Orchester, die Jazzband „Ghetto Swingers“ und das Kabarett „Das Karussell“ von Regie- und Schauspiellegende Kurt Gerron für das Kulturleben maßgeblich. Zusätzlich gab es auch eine „Ghettobibliothek“ mit mehr als 100.000 Bänden.

⁴² Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 108

⁴³ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 251

⁴⁴ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 110

⁴⁵ Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 240

⁴⁶ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 110

Die sogenannte „Freizeitgestaltung“ wurde so populär, dass die Jüdische Selbstverwaltung eine weitere Abteilung ausschließlich für die kulturellen Veranstaltungen einberufen musste.⁴⁷ Als im Jahre 1943 bekannt wurde, dass Theresienstadt zur Besichtigung des Internationalen Roten Kreuzes freigegeben wird, begann die SS Theresienstadt sich in ein „Musterghetto“ zu verwandeln. Der Grund dafür war die dänische Regierung, welche sich um die 450 dänischen Juden im Ghetto sorgte und drauf bestand, sich über die Lebensbedingungen ihrer Landsleute kundig zu machen.⁴⁸ Wildberg und Fischer erläutern, dass ab diesen Zeitpunkt Kultur und Aufführungen erwünscht waren und von der SS gefördert wurden, da sie den Wert der „Freizeitgestaltung“ für das Täuschungsmanöver erkannte. Beispielsweise konnten von nun an Musikinstrumente, welche vorher heimlich beschafft werden mussten legal organisiert werden.⁴⁹ Die SS erkannte den Wert der Kultur. Aufführungen waren jetzt ausdrücklich erwünscht. Auch die Sprache wurde „verschönert“: Aus der „Ghettowache“ wurde die „Gemeindewache“. Der Judenälteste war nun ein „Bürgermeister“.⁵⁰ Auch neue Straßennamen wurden eingeführt:

„So gab es plötzlich eine „Seestraße“ - der dazugehörige See fehlt bis heute. Das war kein Versehen: In der Seestraße ohne See wurden die „Prominenten“ einquartiert, denen der Kontakt mit der Außenwelt per Post erlaubt war. Der schöngefärbte Absender diente dazu, die Korrespondenzpartner über den wahren Charakter des „Reichsaltersheims“ zu täuschen.“⁵¹

Der Name Ghetto Theresienstadt wurde, laut Benz, durch die Bezeichnung «Jüdisches Siedlungsgebiet» ersetzt. Aber es blieb nicht nur bei der Umbenennung von Begriffen. Benz erklärt, dass im Zuge der Verschönerung im September 1943 Deportationen begannen, um die Einwohnerzahl zum 1. Januar 1944 auf 34.655 und im Mai 1944 auf 28.000 Personen zu reduzieren. Benz gibt zu bedenken, dass die ursprüngliche Stadt für 3000 Menschen geplant wurde. Für die Verschönerung wurden 17.500 Theresienstädter Juden ermordet.⁵²

⁴⁷ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 251-251

⁴⁸ vgl. ebd.: 248

⁴⁹ vgl. ebd.: 251

⁵⁰ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 250

⁵¹ ebd.: 239

⁵² vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 40

Benz beschreibt, dass im Zuge der „Endlösung“ in vier Phasen die Inhaftierten aus Theresienstadt mit „Osttransporten“ in die Ghettos und Vernichtungslager nach Polen, Lettland, Estland und Weißrussland entsendet wurden:

„In der ersten Phase, beginnend am 9. Januar und endend am 22. Oktober 1942, wurden 42 004 Menschen, überwiegend Juden aus Böhmen und Mähren, die für deutsche und österreichische Leidensgenossen Platz machen mussten, in 34 Transporten deportiert. [...]

[...] In der zweiten Phase vom 26. Oktober 1942 bis 1. Februar 1943 wurden 8867 Personen in sechs Transporten überwiegend nach Auschwitz gebracht. Auschwitz wurde die wichtigste und bald die einzige Destination. Die dritte Welle (acht Transporte mit 17 517 Theresienstädter Juden) ergoss sich vom 6. September 1943 bis 18. Mai 1944 ins „Theresienstädter Familienlager“ nach Auschwitz Birkenau. [...]

[...] Die elf Transporte der kurzen vierten Deportationsphase (28. September bis 28. Oktober 1944) wurden zur Tarnung «Arbeitseinsatztransporte» genannt. Ihr Ziel war Auschwitz, Opfer waren 18 402 Häftlinge. Die Gesamtzahl der aus Theresienstadt abtransportierten Häftlinge wird mit 86 790 bzw. 86 934 angegeben. Die Zahl der Überlebenden liegt bei 3100.“⁵³

⁵³ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 92

1.3 Ghetto Theresienstadt als Filmkulisse

Die Filmkritikerin Dr. Eva Strusková des Nationalen Filmarchivs in Prag verbindet den Ort Theresienstadt mit dem Medium Film und attestiert den beiden, auf den ersten Blick verschiedenen Begrifflichkeiten, eine Zusammengehörigkeit im kollektiven Gedächtnis:

„Film und Theresienstadt - diese Worte sind im öffentlichen Bewusstsein bis heute vor allem mit dem Propagandafilm THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET verknüpft, der lange unter der Bezeichnung DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT bekannt war und dessen Regie Kurt Geron zugeschrieben wird.“⁵⁴

Prof. Wolfgang Benz erklärt in seinem Buch *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, dass der Propagandafilm im August sowie September 1944 auf Befehl der SS gedreht wurde. Das Ziel dieses Films war es, laut Benz, Theresienstadt als friedliches Idyll einer „jüdischen Stadt“ darzustellen, um damit die Welt von der Wahrheit dieses Ghettos hinwegzutäuschen. Benz beschreibt, dass Hunderte der Insassen gezwungen wurden, in diesem Film mitzuspielen als Bewohner einer gefälschten Realität.⁵⁵ Strusková weist daraufhin, dass in den Jahren 1942 bis 1945 am Standort Theresienstadt drei verschiedene Dreharbeiten stattfanden: Im November 1942 wurde im Ghetto ein Abschnitt des Reiseberichts einer erfundenen jüdischen Familie von Prag nach Theresienstadt gefilmt. Des Weiteren wurde im Januar des Jahres 1944 die Ankunft niederländischer Juden abgedreht, bis schließlich vom August 1944 bis März 1945 die Dreharbeiten zu *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* stattfand.⁵⁶

Die Autoren Barbara Felsmann und Karl Prümm beschreiben in ihrem Buch *Kurt Geron - Gefeierte und gejagt*, dass der Grundgedanke, Theresienstadt filmen zu lassen, im September 1942 aufkam und dass dieses erste Filmwerk über das Ghetto für Himmlers Privatnutzung gedacht war. Der von Felsmann und Prümm als ungehemmt und illusionslos charakterisierte Film zeigt eine fiktive jüdische Familie von der Abreise aus Prag bis zur ihrer Ankunft in Theresienstadt.⁵⁷

⁵⁴ Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*. In:

Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 125

⁵⁵ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 194

⁵⁶ vgl. Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*. In:

Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 126

⁵⁷ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Geron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 104

Den Regieposten für den ersten Theresienstadtfilm erhielt die Pragerin Irene Dodalová. Das Szenarium gestaltete der Maler und Autor Peter Kien, welcher wie Dodalová ebenfalls Insasse im Ghetto war.⁵⁸ Dodalová war schon zu diesem Zeitpunkt eine Pionierin der tschechischen Trickfilmgeschichte:

„Als Irena Dodalová ins Ghetto kam, war sie 42 Jahre alt. Sie hatte fünf hektische Jahre hinter sich, in denen sie mit ihrem zweiten Ehemann Karel Dodal das erste tschechische Trickfilmstudio IRE-Film geleitet hatte, mit dem die Geschichte des tschechischen Tontrickfilms ihren Anfang nahm.“⁵⁹

Zu Dodalová's Anhängern und Mitarbeitern im Ghetto gehörte auch Adolf Aussenberg, der Sohn des bedeutenden Filmproduzenten, Verleihers und Europa-Repräsentanten der Hollywood-Produktionsfirma Fox Julius Aussenberg.⁶⁰ Dodalová dokumentierte in ihrem Theresienstadtfilm ein realistisches Bild des Ghettos:

„[...] die überfüllten Säle in E 1 mit ihren dreistöckigen Schlafgestellen, umhangen von Hadern und Lumpen, beladen und verstellt mit dem Wust von Bündeln und Geräten, mit den Menschenknäueln, die sich durch die Gänge zwängen; das Straßenleben mit seinem hoffnungslos verwirrten Gestöber und seinem sinnlosen Durcheinander; Menschengruppen im Gedränge, Kranke, Greise, Arbeiter, Kinder...“⁶¹

Strusková erklärt, dass der 1942er Film nicht mehr vorhanden sei. Sie vermutet aber auch, dass dieser vielleicht nie zu Ende produziert wurde. Während des Drehs entstanden Filmaufnahmen über die Dreharbeiten, welche, laut Strusková, ein Making-of des originalen Films hätten darstellen können und Zeugnis über den damaligen Dreh abgeben.⁶² Laut Benz traf man den Entschluss einen weiteren Film über Theresienstadt produzieren zu lassen am Ende des Jahres 1943. Der tschechische Insasse Jindřich Weil verfasste auf Befehl der SS einen Entwurf und zwei Drehbücher. Am 20. Januar 1944 wurde die Ankunft eines Transports gefilmt.⁶³ Felsmann und Prümm konkretisieren, dass es sich beim Dreh um Testaufnahmen handelte. Gefilmt wurden die „Anreise“ eines Transports aus den Niederlanden und der Empfang, welcher den Neuankömmlingen bereitet wurde.⁶⁴

⁵⁸ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 104

⁵⁹ Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 135

⁶⁰ vgl. ebd.: 137

⁶¹ Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, 1960: 182; zit. n. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 104

⁶² Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 126-127

⁶³ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 194

⁶⁴ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 104

Das Kamerateam von *Aktualita*, der tschechischen Wochenschau, welche vom Deutschen Reich gesteuert wurde, fertigte die Aufnahmen an. Zweck dieses Films, gemäß Felsmann und Prümm, galt es herauszufinden, welche Methoden am besten geeignet seien, um den eigentlichen Theresienstadtfilm in der optimalsten Weise abzuwickeln.⁶⁵ Das Resultat entpuppte sich als nicht annehmbar und Himmler bestimmte die Zerstörung des gedrehten Filmmaterials.⁶⁶

Daraufhin traten, laut Benz, die „Verschönerung der Stadt“ für die Kontrolle der Delegation des Internationalen Roten Kreuzes im Juni 1944 in den Vordergrund. Als das Rote Kreuz die Stadt verließ, so erklärt Benz, wurde das herausgeputzte Ghetto zur Filmkulisse des Propagandafilms genutzt.⁶⁷ Gemäß Felsmann und Prümm sollte diesmal auf eine wirklichkeitsnahe Szenerie, wie bei Dodalovás Aufnahmen, verzichtet werden. Die Nationalsozialisten nutzten den Film zur Vervollständigung der „Verschönerungsmaßnahmen“, um eine Großzügigkeit der Deutschen gegenüber den Juden in der restlichen Welt vorzuspielen.⁶⁸ Der Holocaust-Forscher Karel Margry erklärt:

„Zweck dieses Films war es, ein falsches Bild von Theresienstadt zu vermitteln und die Außenwelt darüber zu täuschen, was wirklich mit den europäischen Juden geschah. Der Film wurde im August und September 1944 gedreht; seine Darsteller waren die jüdischen Häftlinge des Lagers selbst: Hunderte wurden als Statisten eingesetzt oder mussten eine bestimmte Rolle übernehmen.“⁶⁹

Der Name des Films, welcher international als *„Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“* in die Geschichte einging, ist, laut Benz, eine Legende. Benz führt weiter aus, dass diese Betitelung in keinem Originaldokument zu finden sei und dieser erst in den Darlegungen von Zeitzeugen ab Sommer 1945 aufgeführt wurde.⁷⁰ Dazu Uta Fischer und Roland Wildberg in ihrem Buch *Theresienstadt – Eine Zeitreise*:

„Den häufig verwendeten Filmtitel „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ hat es übrigens nie gegeben - er geht vermutlich auf einen sarkastischen Witz zurück, der bei den Dreharbeiten unter den beteiligten Häftlingen kursierte.“⁷¹

⁶⁵ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 104

⁶⁶ vgl. Strusková, *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 127, Fußnote 4 Quellenangabe

⁶⁷ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 194

⁶⁸ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 104

⁶⁹ Margry, *Benjamin Murmelstein und der Nazi-Propagandafilm THERESIENSTADT von 1944*.

In Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 159

⁷⁰ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 193

⁷¹ Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 257

Margry erklärt, dass die SS-Lagerkommandantur den Berliner Kabarettisten, Schauspieler und Regisseur Kurt Gerron zum leitenden Regisseur des jüdischen Produktionsstabes auswählte, aber für die Dreharbeiten das Kamerateam der Prager Wochenschau Gesellschaft *Aktualita* zum Einsatz kam. *Aktualita* hatte schon im Januar 1944 den von Himmler abgelehnten Probefilm gedreht.⁷²

Die bekannte Filmgröße Kurt Gerron flüchtete ab 1933 von Paris nach Wien, bis er schließlich in den Niederlanden wieder ins Filmgeschäft einstieg. Im September 1943 wurde Gerron im Lager Westerbork eingesperrt und im Februar 1944 nach Theresienstadt deportiert. Im Ghetto schuf Kurt Gerron sein eigenes Kabarett „Das Karussell“ und bekam im Sommer 1944 die Anweisung als Regisseur für den Propagandafilm zu fungieren.⁷³

Felsmann und Prümm beschreiben, dass Gerron bezüglich der Dreharbeiten eingeschüchtert war, da er wusste, dass dieser Film kein Abbild der Wirklichkeit Theresienstadts werden sollte. Zudem war ihm auch klar, dass er im Falle einer Ablehnung den Transport zu erwarten hatte. Der jüdische Ältestenrat ermunterte, laut Felsmann und Prümm, Gerron den Befehl auszuführen, um nicht sich selbst und die Mitgefangenen unnötiger Gefahr auszusetzen. Des Weiteren wuchs in Gerron die Hoffnung, durch die Dreharbeiten dem Transport nach Auschwitz zu entgehen. Nach mehreren Überarbeitungen des Drehbuchs bewilligte Berlin den Dreh. Gemäß Felsmann und Prümm war es geplant, die verschiedenen Abschnitte des Ghettos Theresienstadt aufzunehmen. Akribische Planung sollte die fristegerechte Fertigstellung der Dreharbeiten zwischen August und September 1944 sicherstellen. Dabei wurde, laut Felsmann und Prümm, nicht mit Aufwand und finanziellen Mitteln gespart.⁷⁴ Benz beschreibt, dass bei den Dreharbeiten die SS ständig zugegen war, um Gerron zu beobachten, darüber hinaus wurde der Regisseur verpflichtet, jeden Tag einen schriftlichen Bericht über den Ablauf der Dreharbeiten vorzulegen.⁷⁵ Felsmann und Prümm stellen die Überwachung am Drehort wie folgt dar:

„Auf jeden Fall wurden Gerrons künstlerische Freiheiten auch während der Dreharbeiten beständig eingeschränkt. Trotz bestätigtem Drehbuch forderte die SS dauernd Änderungen, gab sie sogar Befehle heraus, die technische Fragen betrafen, setzte sie das Filmteam unter einen ungeheuren Druck.“⁷⁶

⁷² Margry, *Benjamin Murelstein und der Nazi-Propagandafilm THERESIENSTADT von 1944*.

In: Loewy & Rauschenberger, *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 160

⁷³ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 193

⁷⁴ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 104-105

⁷⁵ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 195

⁷⁶ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 109

Benz formuliert, dass die Tatsache bewusst, eine verfälschte, ins Gegenteil gewandelte Wirklichkeit von Theresienstadt konstruieren zu müssen, eine besondere Belastung für die mitwirkenden Insassen darstellte. Die Kontrolle der SS, welche Kurt Gerron nicht aus den Augen ließ, beaufsichtigte die Kameraführung und stellte sicher, dass keine Aufnahmen gemacht werden konnten, welche nicht für das Filmpublikum bestimmt waren.⁷⁷ Mitten in den Dreharbeiten, so erklärt Benz, wurde Gerron zum Regieassistenten degradiert und hatte nun auf Geheiß des *Aktualita*-Direktors Karel Pečený zu arbeiten.⁷⁸ Laut Felsmann und Prümm wirkten am Film neben Gerron und Pečený, der Autor Manfred Greiffenhagen, der niederländische Künstler Jo Spier sowie der Bühnenarchitekt aus Prag František Zelenka mit. Pečený brachte zusätzlich die Kameramänner Čeněk Zahradníček und Ivan Frič von *Aktualita* ins Team und organisierte die gesamte Drehtechnik.⁷⁹ Margry beschreibt das Intro des Films:

„Nach der Einführung ins Ghetto, die aus acht Sequenzen bestand und die Juden von Theresienstadt bei einem Leben der Muße zeigte - wie sie Jazzmusik hören, auf einer Caféterasse Getränke genießen, ein Sonnenbad nehmen, Sport treiben oder ins Theater gehen -, demonstrierte der Film die gute Organisation der städtischen Einrichtungen.“⁸⁰

Felsmann und Prümm erklären, dass am ersten Drehtag, welcher am 16. August 1944 stattfand, die Vorderansicht der Bank aufgenommen werden sollte. Da die Kameramänner das Drehbuch nie zur Einsicht gereicht bekamen, erhielten Zahradníček und Frič erst am 16. August die Informationen, was sie letztendlich nun filmen sollen. Des Weiteren wurde, gemäß Felsmann und Prümm, am Postamt gedreht, eine Sitzung des jüdischen Ältestenrates aufgenommen, sowie die Lagerwerkstätten, die Tischlerei, die Schusterei, die Wäscherei und die Schneiderei. Zusätzlich löschten Feuerwehrmänner einen vorgetäuschten Brand und dies in neuen Uniformen, welche für den Dreh hergestellt wurden.⁸¹ Fischer und Wildberg beschreiben weitere Sequenzen, welche noch heute erhalten sind und ein Fußballspiel in der Dresdner Kaserne zeigen, Kinder auf einem Spielplatz darstellen sowie Konzerte dokumentieren und die Menschen beim Verrichten ihrer Arbeit aufnehmen. Diese Sequenzen seien, laut Fischer und Wildberg, einigermaßen dem wirklichen Leben in Theresienstadt nachempfunden, wozu sich aber auch reine Propagandaszenarien mischen. Dazu zählen Aufnahmen einer Badeanstalt, welche nicht im Ghetto existierte.⁸²

⁷⁷ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 194

⁷⁸ vgl. ebd.: 195

⁷⁹ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 105

⁸⁰ Margry, *Benjamin Murmelstein und der Nazi-Propagandafilm THERESIENSTADT von 1944*. In:

Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 161

⁸¹ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 106

⁸² vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 256-257

Die Filmaufnahmen werden, laut Fischer und Wildberg, durch Musik und kurzen Erklärungen unterstützt und so wird in einer Szene eines Konzerts hervorgehoben, dass es sich bei dem musikalischen Werk um die Arbeit eines in Theresienstadt lebenden jüdischen Komponisten handelt, oder etwa, dass die wissenschaftlich künstlerische Vortragsreihe gut besucht sei.⁸³

Eine weitere Kernaussage des Films stellten, laut Felsmann und Prümm, die Freizeitbeschäftigungen der Gefangen dar. Ziel war es, Spaß, Freude und Spiel zur Erholung der „Bewohner“ zu präsentieren. Die Aufnahmen zeigen Insassen in ihren Gärten, das bereits erwähnte Fußballspiel, das Kaffeehaus und einen Tanzabend in der Turnhalle. Exemplarisch für die Täuschung ist ein Schauspringen im Schwimmbad, welches inszeniert wurde und in der man nicht erkennt, dass die Eger dabei an beiden Seiten von SS-Leuten in Booten abgegrenzt war.⁸⁴ Der ehemalige Judenälteste Benjamin Marmorstein erinnert sich:

„Aufgenommen wurden in Wirklichkeit ein Freiluftbad an der Eger und eine Kabarettvorstellung im Freien, beides an Stellen, welche Juden unzugänglich waren.“⁸⁵

Die von Marmorstein beschriebene Kabarettvorstellung im Freien gehörte, laut Felsmann und Prümm, zu der wohl aufwendigsten Inszenierung, welche für den Film durchgeführt worden war. Diese Freilichtveranstaltung fand im Drabitzscher Kessel, abseits des Lagers auf einer sumpfigen Wiese statt. Felsmann und Prümm führen aus, dass diese Darbietung vor 1800 Zuschauern stattfand, die während der gesamten Vorstellungsdauer bis zu den Knöcheln im Wasser stehen mussten. Insgesamt wurden sieben Kabarettnummern aufgenommen, derweil die Gegend von Gendarmen eingeschlossen war.⁸⁶ Fischer und Wildberg beschreiben, dass in den meisten Aufnahmen außergewöhnlich viele bekannte Persönlichkeiten Präsenz zeigten.⁸⁷ Felsmann und Prümm erklären, dass der Film die Theresienstädter Prominenz beispielsweise als Konzertbesucher, Teilnehmer eines Vortrages oder bei der Arbeit mehr oder weniger willkürlich wirkend zur Schau stellte.⁸⁸

⁸³ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 256-257

⁸⁴ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Geron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 108

⁸⁵ Yad vashem Archives, O-2/77: Marmorstein, 1945; zit. n. Loewy & Rauschenberger, *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 164

⁸⁶ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Geron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 108

⁸⁷ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 257

⁸⁸ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Geron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 108

Mit den Auftreten geachteter Persönlichkeiten, wie unter anderem der Rabbiner Leo Baeck oder dem Dirigenten Karel Ančerl, wollte die SS, laut Fischer und Wildberg, beweisen, dass diese und andere bedeutende Personen noch am Leben seien und den Eindruck vermitteln, dass die „Gerüchte“ bezüglich der Judenvernichtung falsch seien.⁸⁹ Marmelstein äußerte sich passenderweise zur Intention des Films:

„Man war eben von vorneherein auf Fälschung eingestellt. Bezeichnenderweise wurde eine mit viel Aufwand an Zeit und Mühe gefilmte Sitzung des Ältestenrates mit einer Rede des Judenältesten Eppstein gestrichen, da inzwischen der Judenälteste und nahezu der ganze Ältestenrat verschleppt worden war.“⁹⁰

Eine weitere Aufnahme zeigt eine Großfamilie inklusive der Kinder, Eltern und Großeltern beim gemeinsamen Essen in einer komfortablen Unterkunft. Laut Felsmann und Prümm wurde das Zimmer des damaligen stellvertretenden Judenältesten Otto Zucker genutzt und war zudem das am wohnlichsten ausgestattete Zimmer in Theresienstadt. Die Familie war konstruiert und so spielten, gemäß Felsmann und Prümm, die Insassen Professor Cohen samt Gattin die Großeltern die Rollen der Eltern und die Besetzung der zwei Kinder übernahm die Familie des Direktors des Ghettoamtes. Die Mitwirkenden wurden ein paar Wochen später nach Osten geschickt.⁹¹ Zum Abschluss der Filmaufnahmen, so beschreiben Felsmann und Prümm, wurden weitere kulturelle Veranstaltungen gefilmt. Dazu zählten die Opern *Hoffmans Erzählungen* und *Brundibár*, ein Konzert geführt vom Prager Dirigenten Karel Ančerl sowie die Aufführung des jiddischen Stücks *In mitt'n Weg*.⁹² Benjamin Marmelstein bestätigt diese Aufführungen:

„Ansonsten wurden übermäßig viele Theateraufführungen wie Brundibar in tschechischer Sprache, Hoffmanns Erzählungen in deutscher Sprache und ein jiddisches Stück In Mitt'n Weg, Solisten- und Orchesterkonzerte gefilmt, selbstverständlich das Treiben in den Strassen, ein Freiluftkonzert im Musikpavillon auf dem Marktplatz mit promenierenden Juden, Sportveranstaltungen, Kaffeehausbetrieb, wissenschaftliche Vorträge, gemütliche Lesesäle, konversierende frühere Minister und Generäle auf den Terrassen.“⁹³

⁸⁹ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 257

⁹⁰ Yad vashem Archives, O-2/77: Marmelstein, 1945; zit. n. Loewy & Rauschenberger, *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 165

⁹¹ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 111

⁹² vgl. ebd.: 110

⁹³ Yad vashem Archives, O-2/77: Marmelstein, 1945; zit. n. Loewy & Rauschenberger, *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 164

Als die Dreharbeiten beendet wurden, verfügte man, laut Felsmann und Prümm, über 15.000 Meter belichteten Filmmaterials. Zusätzlich lagen 330 kleine Drehbuchzeichnungen von Jo Spier vor. Felsmann und Prümm beschreiben, dass die SS das Filmteam mit Präsenten und einigen Begünstigungen honorierte und Gerron den Befehl erhielt, einen Schnittplan für die Postproduktion des Films anzufertigen.

Laut Felsmann und Prümm verbreiteten sich aber dennoch Gerüchte von anstehenden Transporten. Diese wurden Realität, indem die Theresienstädter „Herbsttransporte“ durchgeführt worden, welche, gemäß Felsmann und Prümm, erst am 28. Oktober 1944 endeten. Unter den 18.000 Menschen, die dabei ums Leben kamen, waren auch Kurt Gerron und seine Frau Olga sowie alle jüdischen Künstler, bis auf Jo Spier, unter ihnen, welche am Film mitwirkten. In Prag wurde der Film unter Aufsicht der SS entwickelt, kopiert und nach Berlin gesendet.⁹⁴ Benz erklärt, dass der Film von den Mitarbeitern der *Aktualita* geschnitten und synchronisiert wurde und zwar unter strenger Aufsicht der Gestapo, welche sich einmischte und Abänderungen anordnete. Die Musik bestand, laut Benz, ausschließlich von jüdischen Komponisten, welche von einem dänischen Musiker, ebenfalls Theresienstädter Insasse dirigiert und eingespielt wurde.⁹⁵ Dies geschah, laut Felsmann und Prümm, im März 1945.⁹⁶

Gemäß Benz besaß die Filmrolle eine Länge von 2400 bis 2500 Metern, was einer Filmdauer von 90 Minuten entsprach.⁹⁷ Davon sind, laut Margry, circa 25 Minuten Laufzeit heute noch erhalten.⁹⁸ Laut Benz kommt der Historiker Margry zu dem Urteil, dass der Film an sich eine zu optimistische Darstellung über das Ghetto präsentiert und sich dieser in Folge dessen als betrügerische Indoktrination selbst ausmustert.⁹⁹ Den Theresienstadtfilm von Kurt Gerron bezeichnet Benz als eine unter einem Diktat geschaffene Fiktion und als extremen Ausdruck nationalsozialistischer Verspottung über die Opfer.¹⁰⁰

„Der Theresienstadtfilm ist ein Symbol für die Lebenswelt der Juden in der böhmischen Stadt, für die erzwungenen Illusionen, an deren Herstellung sie mitwirken mussten. Sie haben sich tief in die Wirkungsgeschichte des historischen Ortes Theresienstadt eingeprägt.“¹⁰¹

⁹⁴ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeiert und gejagt*, 1992: 111

⁹⁵ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 195

⁹⁶ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeiert und gejagt*, 1992: 111

⁹⁷ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 196

⁹⁸ vgl. Margry, *Benjamin Murelstein und der Nazi-Propagandafilm THERESIENSTADT von 1944*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 161, Fußnote 7 Quellenangabe

⁹⁹ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 196

¹⁰⁰ vgl. ebd. 197

¹⁰¹ ebd.

2 Der Holocaust-Film

Dr. Catrin Corell erklärt in ihrem Buch *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, dass Filme über den Holocaust seit dem Zeitpunkt ihres Erscheinens die Öffentlichkeit bewegen und emotional erregen. Dies führe zu unterschiedlichen Reaktionen und kontroversen Diskussionen, was durch zahlreiche Rezensionen-Sammlungen, insbesondere zur TV-Serie *Holocaust* (Chomsky, USA 1978) und dem Kinospießfilm *Schindlers Liste* (Spielberg, USA 1993) belegt wird.¹⁰² Der Duden übersetzt den Begriff Holocaust unter anderem mit „Brandopfer“ und gibt ihm die Bedeutung als die „[...] zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft stattfindende Verfolgung, Ghettoisierung und insbesondere Massenvernichtung der Juden in Deutschland und Europa.“¹⁰³ Prof. Aaron Kerner erklärt in seinem Buch *Film and the Holocaust*, dass sich der Begriff Holocaust bereits im Zuge des Adolf-Eichmann Prozess im Jahre 1961 etablierte, aber die Festigung in den allgemeinen Sprachgebrauch erst durch die von NBC ausgestrahlte Miniserie *Holocaust* von Marvin Chomsky im Jahre 1978 gelang.¹⁰⁴ Ein Jahr darauf wurde in Deutschland der Begriff „Holocaust“ zum Wort des Jahres gekürt.¹⁰⁵ Prof. Dr. Martina Thiele bestätigte den Einfluss der Serie *Holocaust* in ihrem Buch *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*:

„Erst die US-amerikanische Serie *Holocaust* hat den Deutschen einen Namen für das gegeben, was sie bis dahin mit dem Nazi-Unwort „Endlösung“ bezeichnet hatten. Nach der heftigen Kritik an der amerikanischen Serie ist dieser Begriff gerade bei deutschen Intellektuellen in Mißkredit geraten. Wer Claude Lanzmanns neuneinhalbstündigen Filmmessay *Shoah* gesehen hat, spricht seitdem von „der Shoah“ und tut damit kund, daß er zu denjenigen gehört, die sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen.“¹⁰⁶

Das Lexikon von Yad Vashem legt dar, dass gegen Ende der 1970er Jahre das Wort Holocaust durch das Wort Shoah abgelöst werden sollte. Shoah ist ein hebräischer Begriff und bedeutet „Katastrophe“. Mit der Bezeichnung Shoah wird „[...] die ideologisch vorbereitete und industriell durchgeführte Vernichtung von sechs Millionen Juden und Jüdinnen während der Zeit des Nationalsozialismus“¹⁰⁷ bezeichnet. Im Jahre 1985 prägte Claude Lanzmann mit seinem neuneinhalbstündigen Film *Shoah* den Begriff für die Öffentlichkeit.

¹⁰² vgl. Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, 2009: 29

¹⁰³ vgl. Duden.de (2013): Holocaust. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Holocaust> [24.03.2015]

¹⁰⁴ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 3

¹⁰⁵ vgl. Duden.de (2013): Holocaust. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Holocaust> [24.03.2015]

¹⁰⁶ Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, 2007: 18

¹⁰⁷ vgl. Yad vashem.org (2015): Shoah. URL: <http://www.yadvashem.org/yv/de/holocaust/lexicon.asp> [24.03.2015]

Corell erkennt im Vergleich mit anderen Unterhaltungsmedien, beispielsweise der Literatur, dass die visuellen Künste, wie Foto und Film, enorme Popularität genießen und somit im Großen und Ganzen die Vorstellung vom Holocaust für den Zuschauer stark beeinflusst haben.¹⁰⁸

„Erst das Medium Film erzwang aufgrund seines weltweiten Erfolgs eine intensive, nationen-übergreifende Auseinandersetzung mit der Frage nach der Darstellung bzw. Darstellbarkeit sowie der ästhetischen Transformation des Holocaust.“¹⁰⁹

Gemäß Kerner ist der Holocaust als historisches Ereignis fest verankert an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit und ein einzigartiger Fall der jüdischen Geschichte. Der Holocaust-Film, laut Kerner, umfasst ein breiteres Spektrum. Ein Holocaust-Film ist nicht das Ereignis, sondern die Repräsentation dieses Ereignisses und somit ist die historische Genauigkeit als solche dabei nur schwer einzuhalten.¹¹⁰ Der deutsche Historiker Rudolf Vierhaus konkretisierte bezüglich der historischen Genauigkeit des Filmes:

„Nicht oft genug kann wiederholt werden, daß die Form der Darstellung von Geschichte keine Frage von sekundärer Bedeutung ist. Geschichte als erzählte Geschichte besteht nicht in der Wiedergabe von Quelleninformationen, sondern darin, daß solche Informationen in einen deutenden Zusammenhang gebracht werden. Die Darstellung ist damit wesentliches Mittel, der ‚Wahrheit‘ der Geschichte als Vergangenheit nahe zu kommen. Daß dies nur unter Abstraktionen, also auch unter Vernachlässigung zahlloser Besonderheiten möglich ist, wird sich der Geschichtsschreiber immer bewußt sein und deshalb nicht den Anspruch auf Wahrheit, sondern allenfalls auf Wahrscheinlichkeit erheben.“¹¹¹

Die Form der Darstellung der Geschichte ist, laut Vierhaus, entscheidend. Der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White erklärt zwar der Inhalt sei wichtig, aber dieser solle nicht auf Kosten der Form gehen. Die Form eines Holocaust-Films prägt dramatisch die Wahrnehmung des Inhalts. Jene verändert den Inhalt. Der Diskurs der Geschichte selbst ist eine Manipulation des Inhalts, sobald die Ereignisse verschriftlicht wurden.¹¹²

¹⁰⁸ Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, 2009: 15

¹⁰⁹ vgl. ebd.

¹¹⁰ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 3

¹¹¹ Vierhaus, *Wie erzählt man Geschichte?*, 1982: 55 zit. n. Thiele, 2007: 32

¹¹² vgl. White, *„Historical Emplotment and the Problem of Truth“*. In: Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution“*: 41; zit. n. Kerner, 2011: 4

Corell bestätigt die Relevanz der Form und deren Vernachlässigung in der Wissenschaft:

„Neben den angesprochenen Publikationen konzentriert sich die Forschung überwiegend auf die Beschreibung der dargestellten Welt (Mimesis), zum geringeren Teil auf die filmische Gestaltungsweise (Diskurs).“¹¹³

White beobachtet, dass wir dazu neigen, uns viel zu schnell dem konventionellen Denken bezüglich der Darstellung historischer Ereignisse hinzugeben. Ein so ernstes Thema wie Massenmord oder Genozid verdiene ein „edles“ Genre, ein Epos oder eine Tragödie, für eine angemessene Präsentation.¹¹⁴ Dies ist kein Zufall, denn die westliche Kultur besitzt, laut Kerner, eine Vorliebe für die epischen Genres zur Verarbeitung wichtiger historischer Ereignisse. Alles was sich außerhalb eines konventionellen Dramas befindet oder keine Dokumentation ist, wird mit großen Misstrauen betrachtet.¹¹⁵ Thiele erklärt die scheinbar notwendige Zugehörigkeit des Holocaust zum Dokumentarfilm:

„Dennoch ist die Auffassung, daß Aufklärung über den Holocaust mit Hilfe dokumentarischer Bilder stattfinden sollte, bei Filmemachern und Zuschauern weit verbreitet. Gerade weil der Holocaust stattgefunden habe, dürfte er nicht fiktionalisiert werden. Das könnte Holocaustleugnern in die Hände spielen.“¹¹⁶

Ob wir nun über Dokumentationen oder Spielfilme sprechen: Laut Kerner, sind diese Formen immer Konstruktionen. Es gibt kein klares Fenster zur Vergangenheit. Historische Ereignisse sind eher an das Gerüst der jeweiligen Erzählform gebunden. Jede Erzählform hat somit verschiedene spezifische Einschränkungen in ihrer Kommunikationskapazität.¹¹⁷

„So versuchen sowohl Spielfilm als auch der Dokumentarfilm, eine bestimmte Sicht der Dinge den Zuschauern nahezulegen. Bilder, die immer mehr oder weniger arrangiert sind und immer einen Ausschnitt der Wirklichkeit darstellen, dienen der Illustration einer Aussage. Der Filmemacher geht subjektiv vor. Er nimmt zwar seinen Stoff aus der Wirklichkeit, reproduziert aber nicht die äußere Wirklichkeit, sondern stellt durch die von ihm geschaffenen neuen Bezüge eine neue Wirklichkeit her.“¹¹⁸

¹¹³ Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, 2009: 29

¹¹⁴ vgl. White, „*Historical Emplotment and the Problem of Truth*“ in Friedlander ed., *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*: 41; zit. n. Kerner, 2011: 4

¹¹⁵ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 4

¹¹⁶ Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, 2. überarbeitete Auflage 2007: 46

¹¹⁷ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 6

¹¹⁸ Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, 2. überarbeitete Auflage 2007: 48

Fiktionale Mainstream-Spielfilme sind gezwungen, so erklärt Kerner, sich den allgemeinen Prinzipien der Wirklichkeitsnähe zu beugen und besitzen somit eingeschränkte Möglichkeiten in der Darstellung des „unaussprechlichen“ Horrors des Holocaust. Das Experimentierkino scheint daher besser geeignet, das „Unzeigbare“ zu zeigen.¹¹⁹ Die Beschränkung des Holocaust auf einen speziellen Ort gebunden an Zeit und Raum bewirkt, laut Kerner, einen sogenannten Puffer zwischen dem Zuschauer und dem historischen Ereignis. Holocaust Filme nutzen, gemäß Kerner, verschiedene Strategien, um weitere „Puffer“ zwischen dem historischen Ereignis und dem Zuschauer zu erzeugen. Kerner beschreibt, dass Dokumentationen im Allgemeinen den Holocaust als Studienobjekt präsentieren. Mit einem klinischen Blick auf den Horror des Holocaust werden objektive historische Fakten beurteilt. Kerner zieht Spielfilme, ob Komödien, ernste Dokudramen oder Exploitation dem Vergleich hinzu und erklärt, dass diese den Zuschauer vor dem Gefühl der Verantwortung schützen, indem sich der Betrachter mit den Opfern der Nazi Herrschaft identifiziert. Es findet also ein klares Abtrennen von Gut und Böse statt.¹²⁰ Neben dem formalen zieht Kerner den moralischen Aspekt bezüglich der Präsentation des Holocaust hinzu. Was sind die ethischen Grenzen bezüglich, was richtig und falsch ist, was anstößig und was respektvoll ist? Die ethische Schwelle hierbei ist, laut Kerner, absolut subjektiv und ergibt sich im Kontext.¹²¹ Auch Thiele beschäftigt sich mit dem moralischen Aspekt:

„Die publizistischen Kontroversen über die Darstellbarkeit des Holocaust im Film sind ebenfalls Auseinandersetzungen um die moralische Normierung bildlicher Darstellungen. Claude Lanzmanns Kritik an Steven Spielbergs Film Schindlers Liste gründet in der Überzeugung, daß jede Form der fingierten und fiktionalisierten Bebilderung der Shoah eine Trivialisierung des Geschehens sei und seine Einzigartigkeit in Frage stelle.“¹²²

Kerner beschreibt das moralische Dilemma am Beispiel *Schindlers Liste*. Die Darstellung nackter Holocaust-Opfer in Archivmaterial sei, laut Kerner, kein anstößiger Akt, da es sich um die Wiedergabe eines historischen Fakts handelt. Auf der anderen Seite wurde Spielbergs „Duschszene“ in *Schindlers Liste* seiner Zeit heftig als fetischistische und sadistische Darstellung nackter Opfer kritisiert.¹²³

¹¹⁹ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 6

¹²⁰ vgl. ebd.: 7

¹²¹ vgl. ebd.

¹²² Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, 2. überarbeitete Auflage 2007: 33

¹²³ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 7

Kerner gibt zu, dass es berechtigte Sorge um die Wahrung der Würde der Holocaustopfer gibt, aber es wäre ein Fehler, einen Film zu schnell abzuurteilen mit der Begründung, er sei zu anstößig. Der Holocaust sei, laut Kerner, selbst anstößig, der Holocaust sei im höchsten Maße verstörend und fordert den Glauben an die Menschlichkeit heraus.¹²⁴ Professor Alvin H. Rosenfeld der Indiana University fasst das grundsätzliche Problem der Verarbeitung des Holocaust zusammen. Alle Versuche den Holocaust zu adaptieren seien, laut Rosenfeld, zum Scheitern verurteilt: künstlerisch wegen der konzeptuellen Verzerrung und moralisch wegen dem Missbrauch des Leidens von anderen.¹²⁵ Nach Kerner könnten die Einschränkung des Holocaust in eine spezielle Erzählstruktur (Tragödie, Dokumentation) und die Einschränkung auf einen speziellen Inhalt sich nachteilig auf die große moralische Tragweite des historischen Ereignisses auswirken.¹²⁶ Keners Buch *Film and the Holocaust - New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films* liefert somit eine umfassende Übersicht unterschiedlichster Holocaustfilme der verschiedenen Genres. Kerner analysiert Filme des visuellen Tabus des Holocaust zum Trotz und begibt sich in das Lager der Gegner des Darstellungsverbots, welche Thiele wie folgt beschreibt:

„Die Gegner eines Darstellungsverbotes eint der Glaube an die Kraft des Wortes und die Macht der Bilder. Sie stehen dem Projekt Aufklärung noch positiv gegenüber und halten wenig von postmodernen Repräsentationstheorien, die alle Versuche der mimetischen Darstellung diskreditieren.“¹²⁷

Das Buch befasst sich mit allen Formen der Dokumentarfilme und Spielfilme. Für die vorliegende Arbeit sind Keners Besprechungen über die fiktionalen Spielfilme entscheidend. Diese Spielfilme umfassen im Buch die Genres des Realistischen Imperativs (u.a. *Ostatni etap*, Wanda Jakubowska 1947), des Dramatischen Schauspiels (u.a. *Schindlers Liste*, Steven Spielberg, 1993), des Widerstands und der Unbeugsamkeit (u.a. *Nackt unter Wölfen*, Frank Beyer, 1963), der Holocaust Comedies (u.a. *The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), des Sadismus und der sexuellen Unterwerfung (u.a. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), sowie des Body Genres I: Melodramatische Holocaustfilme (u.a. *Sophie's Choice*, Alan Pakula, 1982), des Body Genres II: Pornografie und Exploitation (u.a. *Ilsa: She-Wolf of the SS*, Don Edmonds, 1975) und schlussendlich des Body Genres III: Horror (u.a. *The Unborn*, David S. Goyer, 2009). Für die Besprechung der Filme über Theresienstadt werden die Definitionen Keners bezüglich der Genres des **Realistischen Imperativs**, **Widerstand und Unbeugsamkeit** und des **Dramatischen Schauspiels** relevant sein.

¹²⁴ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 7

¹²⁵ vgl. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, 1980: 154; zit. n. Kerner, 2011: 7

¹²⁶ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 7

¹²⁷ Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, 2. überarbeitete Auflage 2007: 36

2.1 Der realistische Imperativ nach Kerner

Ob ein Zuschauer nun Dokumentationen oder Spielfilme betrachtet, laut Kerner, herrscht immer eine unüberwindliche Kluft zwischen dem gezeigten Material auf dem Bildschirm und dem Ereignis selbst. Dabei sei es in diesem Genre nicht das Ziel den absoluten Realismus anzustreben, sondern Erzählstrukturen zu wählen, welche zu etwas mehr „Realismus“ beitragen. Kerner beschreibt in diesem Abschnitt, wie ein Film das Material organisiert, um Realität zu repräsentieren, im Sinne dessen, das Realität nur angedeutet werden kann. Am Beispiel *Schindlers Liste* erklärt Kerner, dass die Darstellung in Schwarzweiß eine realistische Atmosphäre geschaffen hat, aber auch gleichzeitig eine Überhöhung der Distanz zwischen Zuschauer und dem Geschehen zur Folge hatte. Des Weiteren erläutert Kerner, dass *Daleká cesta* von Alfréd Radok aus dem Jahre 1949 frei heraus Fakt und Fiktion mischt. In diesem Film werden Form und Inhalt gegenübergestellt, was, laut Kerner, zur Folge hat, das der Zuschauer assoziative Verknüpfungen zwischen dem „echten“ Filmmaterial und der fiktiven Erzählung erstellen kann. Auf diese Weise wird die Illusion der Wirklichkeitstreue ins Wanken gebracht. Die Prinzipien der Wirklichkeitsnähe bleiben ein wichtiger Bestandteil in der Besprechung von Holocaustfilmen.¹²⁸

2.2 Widerstand und Unbeugsamkeit nach Kerner

Dieses Thema wird, laut Kerner, in verschiedenster Weise verarbeitet. Eine Reihe von osteuropäischen Filmen setzte sich damit auseinander, um den Heroismus der Widerstandskämpfer darzustellen. In jüngerer Zeit porträtierten auch amerikanische Produktionen jüdische Widerstandskämpfer, beispielsweise in *Defiance* (2008) von Edward Zwick. Zusätzlich zum physischen Widerstand gibt es auch eine Reihe von Filmen, welche den politischen Widerstand darstellen, wie im Falle von Frank Beyers *Nackt unter Wölfen* (1963). Nazijäger-Filme gehören ebenfalls zu dem Genre wie *Inglorious Basterds* (2009), *Marathon Man* (1976) und *The Boys from Brazil* (1978). Aber auch der intellektuelle Widerstand kann laut Kerner dargestellt werden, wie in *The Pianist* (2002) oder aber auch in *Transport z ráje* (1962). Laut Kerner, zeichnet sich dieses Genre durch das Heraustreten der jüdischen Filmfigur aus der oft im Film gebräuchlichen Opferrolle aus.¹²⁹

¹²⁸ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 8-9

¹²⁹ vgl. ebd.

2.3 Holocaust als dramatisches Schauspiel nach Kerner

Für die meisten Spielfilme ist der Holocaust an sich, laut Kerner, nicht das grundlegende Thema, sondern der Ort, wo ein dramatischer Konflikt stattfindet. Der Holocaust ist nur ein erzählerischer Vorwand, um die Transformation eines Charakters voranzutreiben. Kerner nennt als Beispiele Oskar Schindler (*Schindler's List*), Michael Berg (*The Reader*) und Stingo (*Sophie's Choice*). Der Holocaust bringt den Anstoß zur Transformation dieser Hauptfiguren. Während männliche Charaktere eine positive Entwicklung durchlaufen, wird die Erotisierung der jüdischen weiblichen Holocaustopfer, gemäß Kerner, dazu genutzt, mit den voyeuristischen Fantasien des Zuschauers zu spielen. Im Zuge dessen entwickelt sich der Holocaust durch die Nutzung eines metaphorischen „Guckloches“ in ein Schauspiel.¹³⁰

¹³⁰ vgl. vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 8-9

3 Theresienstadt als Filmkulisse nach 1945

Am 08. Mai 1945 wurde das Ghetto Theresienstadt von der Roten Armee befreit¹³¹. Das tschechoslowakische Volk sah sich mit einer neuen Besatzungsmacht konfrontiert: der stalinistischen Politik der UdSSR. Die tschechischen und slowakischen Filmemacher begannen sich als die „Moralisten der Gesellschaft“ zu sehen. Mit ihren filmischen Mitteln versuchten die Regisseure nicht nur die prosowjetische Regierung zu kritisieren, sondern auch auf die moralischen Unzulänglichkeiten ihrer Mitbürger aufmerksam zu machen. Dabei mussten die Filmemacher der staatlichen Zensur aus dem Weg gehen. Aus diesem Grunde war es nötig die Botschaft der Filmwerke mit Hilfe von Themenbereichen zu verschleiern, welche für die staatliche Zensur kein Problem darstellten. Einer dieser Themenbereiche war die Nazizeit und so wurde das Genre des Holocaust-Films laut den Filmwissenschaftlern Antonín und Mira Liehm zu einer Möglichkeit, zeitgenössische Kritik in Filmen zu tarnen, welche sich auf dem ersten Blick mit der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzten.¹³² Im Zuge des tschechoslowakischen Holocaust-Films entstanden 1949, 1962 und 1990 drei Spielfilme über den Ort Theresienstadt, dem tschechoslowakischen Symbol für die Verbrechen der deutschen Nazibesatzung. Nachdem während der Phase des theresienstädter Ghettos schon dreimal gefilmt wurde, setzten die Regisseure Alfréd Radok, Zbyněk Brynych und Karel Kachyňa die unfreiwillige Filmtradition des Ortes fort, um das Ghetto Theresienstadt für die Nachkriegszeit wiederzubeleben. Dabei nutzten die drei Regisseure verschiedene Herangehensweisen, um diesen Ort filmisch zu bearbeiten. Der erste tschechische Film über den Holocaust und gleichzeitig über Theresienstadt war *Daleká cesta* von Alfréd Radok.

3.1 *Daleká cesta* - Der weite Weg

Der tschechoslowakische Holocaustfilm *Daleká cesta* wurde kurze Zeit nach der Beendigung des zweiten Weltkrieges im Jahre 1949 fertigproduziert. Das Werk von Alfréd Radok nutzt eine experimentelle Darstellungsweise in Abwechslung mit filmischem Archivmaterial und schafft somit eine expressionistische Filmatmosphäre als Vehikel für die Liebesgeschichte zwischen einer jüdischen Frau und ihrem nichtjüdischen Mann. Die originalen Archivaufnahmen erinnern den Betrachter fortlaufend daran, dass diese fiktive Geschichte, wirklich hätte passieren können. Der realistische Imperativ nach Kerner ist das Leitthema von *Daleká cesta*.

¹³¹ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 213

¹³² vgl. Liehm and Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, 1977:

3.1.1 Der realistische Imperativ

Das Prinzip der Wirklichkeitstreue und die damit verbundene Authentizität sind ein Irrglauben. Egal, ob man Erzählungen, Spielfilme oder Dokumentationen betrachtet, bei allen Formen handelt es sich um reine Konstrukte. Insbesondere historische Ereignisse können nur rekonstruiert werden und stimmen niemals mit den real historischen Ereignissen in der Vergangenheit überein. Laut Aaron Kerner bedeutet dies aber nicht die grundsätzliche Untauglichkeit „realistischer Rekonstruktionen“, sondern dass Authentizität im Film, was auch immer sie sein mag oder wie auch immer sie aussieht, nicht das Hauptkriterium einer Filmbesprechung sein sollte.¹³³

Exemplarisch dazu fragt sich der ungarische Holocaustüberlebende und Literaturnobelpreisträger Imre Kertész bezüglich des Films *Schindlers Liste* (1993) von Steven Spielberg, warum er als unmittelbarer Zeitzeuge erfreut darüber sein sollte, wenn mehr und mehr Menschen die „Erfahrung“ der Shoah reproduziert und verfälscht vor dem Großbildschirm durchleben.¹³⁴ Kerner erkennt, dass es Kertész nicht darum geht, dass Spielberg die Details falsch darstelle oder dass seine Vision des Holocaust nicht authentisch genug sei. Der Fehler liege darin, dass unter dem Vorwand der Wirklichkeitsnähe der Anspruch auf Authentizität vorliege.¹³⁵ Des Weiteren stellt Kertész fest, dass sich die zeitgenössische Etikette der Filmaufarbeitung des Holocaust der Wirklichkeitsnähe verschrieben und verpflichtet hat. Jedes kleinste Detail der Grausamkeiten soll dargestellt werden, um dem Publikum die Gesamtheit des Horrors begreifbar zu machen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass das Festhalten an den Realismus in Holocaustfilmen zwecklos und unangebracht sei:

“Yet the attitudes of survivors and the dissension between them and the critics reveal that this attachment to verisimilitude is futile and hopelessly misguided.”¹³⁶

Die wichtigsten Studien von Holocaustfilmen basieren auf dem Attribut der Authentizität. Annette Insdorf beispielsweise erklärt in der Einleitung ihres Buches *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, dass ihr Ausgangspunkt die steigende Zahl von fiktionalen Filmarbeiten sei, welche den Holocaust beleuchten, ihn verzerren, sich ihm stellen oder ihn reduzieren. Des Weiteren ergänzt sie:

“Rather than prove a thesis, I wish to explore the degree to which these films manifest artistic as well as moral integrity.”¹³⁷

¹³³ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 15

¹³⁴ vgl. Kertész, *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, no.1, 2001: 269-70; zit. n. Kerner, 2011: 15

¹³⁵ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 15

¹³⁶ Flanzbaum, *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, no. 1, 2001: 274; zit. n. Kerner, 2011: 15

¹³⁷ Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*; zit. n. Kerner, 2011: 16

Aaron Kerner sieht in der moralischen Integrität den „Realistischen Imperativ“.¹³⁸ In einem Interview im Dokumentarfilm *Witness: Hollywood and the Holocaust* (Daniel Anker, 2004) erkennt Insdorf an, dass Wirklichkeitstreue bezüglich eines historischen Ereignisses schwer fassbar sei. Insdorf erklärt, dass der Film von allen Kunstformen diejenige sei, welche uns die größte Illusion von Authentizität und von Wahrheit vermittelt. Ein Film führt den Zuschauer in eine Welt, in der reale Menschen angeblich reale Dinge tun. Das Publikum nimmt an, es handle sich um sichere Wahrheitstreue und um eine sichere Authentizität, aber es herrscht immer ein gewisser Grad an Manipulation und Verzerrung. Denn so lange es Menschen gibt, welche in den Zeitungen proklamieren, es hätte die Gaskammern nie gegeben, so muss es einen aktiven Widerstand von denen geben, die wussten, dass sie existierten.¹³⁹ Insdorfs Motivation zum Gebrauch des Wortes „authentisch“ als den wichtigsten Maßstab zur Beurteilung von Darstellungen des Holocaust ist unmissverständlich. Schlussfolgernd begreift Aaron Kerner den realistischen Imperativ als ein Produkt der Angst vor fehlender Genauigkeit, welche in irgendeiner Weise Geschichtsrevisionisten ermutigen oder gar den Holocaustleugnern in die Hände spielen könnte. Die Behauptung, es gäbe keine „Realität“ in Filmen, sieht Kerner nicht als Ziel.¹⁴⁰ Der Zweck des realistischen Imperativs ist es, den Unterschied zwischen dem Ereignis selbst und wie dieses Ereignis in die Erzählform „übersetzt“ wurde zu würdigen. Ob es sich nun um Methoden handelt, das Konstrukt eines Films mit Bearbeitungstechniken (Bsp. *Match on action*), cinematografischer Gepflogenheiten (Bsp. *tragbare Kamera*) oder der Reproduktion alter zeitgenössischer Fotografien (Bsp. *körnige Schwarzweiß-Aufnahmen*) zu verschleiern. Das, was „realistische“ Filme zusätzlich zu ihrem Inhalt transportieren, ist die Form, welche die Realität nur suggeriert.¹⁴¹ Der „realistische Film“ bleibt reines Wunschdenken, entstanden durch die Konventionen des Kinos, die eine Realität andeuten, welche sich sehr vom übertragenden Ereignis unterscheiden. Die Filme, welche auf Tatsachen basieren, sind ebenfalls narrative Konstrukte und zeichnen sich dadurch aus, einen Zugang zum vermeintlich Authentischen bereitzustellen. Es ist wahr, dass eine Dokumentation, mehr als andere Formate, in der Lage ist, ein Ereignis so abzubilden, wie es wirklich war. Hierbei ist aber nicht nur die Bereitstellung des filmischen Archivmaterials relevant. Als ebenso entscheidend gestaltet sich die anschließende Verwendung des Materials. Die Form verändert fortwährend den Inhalt. Die Komposition, die Bearbeitung, der erzählerische Rahmen und der Zusammenhang beeinflussen die Art und Weise, in welcher Bild und Ton vom Zuschauer aufgefasst werden.

¹³⁸ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 16

¹³⁹ vgl. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, 1990; zit. n. Kerner, 2011: 16

¹⁴⁰ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 16

¹⁴¹ vgl. ebd.: 17

3.1.2 Filmische Verarbeitung und historische Intertextualitäten

Dr. Catrin Corell betrachtet in ihrem Buch *Der Holocaust als Herausforderung für den Film* insbesondere die Form bezüglich der Visualisierung des Mediums als Grundsatzkonflikt:

„Das grundsätzliche Problem der »Darstellung des Undarstellbaren« verschärft sich im Bereich der visuellen Künste. Im Unterschied zur Literatur schränkt die visuelle Konkretion die ästhetische Freiheit des Adressaten tendenziell ein. Angesichts einer Thematik wie dem Holocaust werden die Chancen und Grenzen visueller Medien notwendiger Weise äußerst kontrovers diskutiert.“¹⁴²

Das grundsätzliche Dilemma des „Undarstellbaren“ und die Problematik der visuellen Konkretion wird abgemildert, indem Alfréd Radok in seinem Spielfilm *Daleká cesta* (Die lange Reise) aus dem Jahre 1949 die ästhetische Freiheit teilweise einschränkt. Radok belegt Tatsachen dokumentarisch und vermischt sie mit seiner erdachten Fiktion durch Kombination von Archivmaterial mit einer simplen Liebesgeschichte. Der Film lädt den Zuschauer dazu ein, das Spiel zwischen Realität und Fiktion zu hinterfragen. Es war der erste tschechische Film, der sich mit dem Holocaust und insbesondere mit Theresienstadt auseinandersetzte.

Der tschechische Regisseur Alfréd Radok kam vom Theater, wurde Filmemacher und *Daléka cesta* sein Erstlingswerk. Dieser verschwand aus dem kollektiven Gedächtnis der tschechischen Bevölkerung, da die damalige Veröffentlichung des Films extrem limitiert war und er anschließend vom kommunistischen Regime für 40 Jahre auf den Index gesetzt wurde. Das tschechische Publikum erhielt erstmals die Chance den Film zu sehen, als er am 6. Mai 1991 im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Dieser Film gilt als eines der wichtigsten Filmarbeiten Tschechiens. Václav Havel verfasste ein bedeutendes analytisches Essay über Radoks Arbeit und fertigte auch die Todesanzeige des Regisseurs an, als dieser im Jahre 1976 starb. Der Film erhielt internationale Anerkennung vor allem durch André Bazins 1952 erschienenen Artikel „*Le Ghetto concentratoire*“¹⁴³ und gilt bis zum heutigen Tag als der ursprünglichste Holocaustfilm der Tschechischen Republik. *Daleká cesta* wird in einem Atemzug mit späteren Klassikern wie Jan Němec's *Démanty noci* (Diamanten der Nacht, 1964) und dem Oscar-prämierten *Obchod na korze* (Das Geschäft in der Hauptstraße, 1965) von Ján Kadár und Elmar Klos genannt. Die Handlung von *Daleká cesta* besitzt autobiografische Züge. Alfréd Radok verlor einen großen Teil seiner Familie in Konzentrationslagern. Sein Vater und Großvater starben im Ghetto Theresienstadt, wo die Hälfte der Handlung von *Daleká cesta* stattfindet.

¹⁴² Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, 2009: 14

¹⁴³ vgl. Ciesler, „*Daleká cesta*“. In: Hames, *The Cinema of Central Europe*, 2004: 45

Der Plot beschreibt das Schicksal der jüdischen Ärztin Hana, wie diese den Nichtjuden Antonin Bureš, ebenfalls ein Arzt, heiratet. Die sogenannte Mischehe spiegelt Radoks eigene Erfahrung wider: Sein Vater war jüdisch und seine Mutter Nichtjüdin. Die Familie Radok feierte christliche und jüdische Feiertage gleichermaßen:

„At that time my perception of rural life was intense: both Christian and Jewish holidays were celebrated rigorously.“¹⁴⁴

Radok selbst verbrachte die letzten Monate des zweiten Weltkrieges in dem Gefangenenlager von Klettendorf in der Nähe von Wrocław, wo ihm die Flucht gelang. *Daleká cesta* wurde nur drei Jahre nach dem tragischen Schicksal seiner Familie veröffentlicht. Einige Szenen drehte er in den Barrandov Filmstudios in Prag und weitere an den Originalschauplätzen Theresienstadts. Radoks Debütfilm entstand in einem prekären politischen Klima zwischen 1948 und 1949. In der Tschechoslowakei der Nachkriegszeit setzte sich im Februar 1948 das kommunistische Regime an die Macht und so wurde Radoks Film zu einem der letzten Werke kultureller Freiheit für eine sehr lange Zeit.¹⁴⁵ Die Eröffnungsszene von *Daleká cesta* zeigt schattenähnliche Umrisse, welche auf eine Wand geworfen werden. Eine zahllose Menschenmenge in Form von dunklen Silhouetten zieht vorbei.

“The shadows cast against the brick wall summon to mind Plato’s Allegory of the Cave, and so from very beginning of the film the stage is set for the interplay between simulation and the real.“¹⁴⁶



Abb. 1: Opening Credits *Daleká cesta*

¹⁴⁴ Alfréd Radok in Liehm, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*, 1974: 37; zit. n. Kerner, 2011: 283

¹⁴⁵ vgl. Ciesler, „*Daleká cesta*“. In: Hames, *The Cinema of Central Europe*, 2004: 45

¹⁴⁶ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 22

Diese bewegen sich von rechts nach links am Bild entlang. Im weiteren Verlauf des Films erkennt der Zuschauer, dass es sich um eine Deportation handelt. Unmittelbar danach wird Archivmaterial der Nazitruppen gezeigt. Dabei erwähnt Kerner, dass sich diese Truppen einheitlich in die Gegenrichtung der Schatten bewegen, von links nach rechts. Zwei verschiedene Bewegungen - Deportation und Militärmobilmachung stehen im Kontrast zu einander.



Abb. 2: Deportation und Mobilmachung

Kerner interpretiert diese entgegengesetzten Bewegungen zweier „Parteien“ als einen unmittelbaren Kontrast zwischen der realen historischen Welt, also dem Archivmaterial und der Simulation, dem fiktionalen Plot.¹⁴⁷ Die Struktur des Films bezeichnet der tschechische Filmkritiker Prof. Jiří Cieslar als multidimensional. Radok filmte einige der zu sehenden Dokumentaraufnahmen selbst. Cieslar beschreibt *Daleká cesta* als eine Mischung aus realer dokumentarischer Arbeit und fiktivem Spielfilm. Der Film basiert auf Radoks Idee eines „künstlerischen Reports“, dessen multidimensionale Struktur den Vergleich verschiedener Blickwinkel ermöglicht.¹⁴⁸ Durch das Präsentieren der Ausschnitte aus Leni Riefenstahls Film *Triumph des Willens* (1935) etabliert sich laut Kerner der ideologische und historische Kontext, welche sich im fiktiven Film entfalten. Es wird Rudolf Hess gezeigt, wie er „*Die Partei ist Hitler! Hitler ist Deutschland, und Deutschland ist Hitler! Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!*“ herausschreit. Danach ertönt eine männliche Stimme aus dem Off, während weitere Ausschnitte aus *Triumph des Willens* gezeigt werden. Erst im Nachhinein erfährt der Zuschauer, dass es sich dabei um Hanas Freund Anton Bureš handelt. Er spricht: „*Und Deutschland ist Hitler*“, kurz darauf setzt er fort: „*Alles was wir wollen, ist die Wahrheit über Deutschland*“. Kerner beschreibt dies als ein Aufeinandertreffen der fiktiven und realen Welt in visueller Hinsicht durch das Vermischen historischer Aufnahmen mit den fiktionalen Audiokommentaren.¹⁴⁹ Die Einschränkung der ästhetischen Freiheit erfolgt durch die historischen Aufnahmen, während hier auf eine visuelle fiktive Konkretisierung verzichtet wird, wird der künstlerische Schaffensprozess durch die ausgedachte Tonspur erreicht.

¹⁴⁷ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 22

¹⁴⁸ vgl. Cieslar, „*Daleká cesta*“. In: Hames, *The Cinema of Central Europe*, 2004: 50

¹⁴⁹ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 23

Nach dieser Sequenz tritt Theresienstadt in Erscheinung mit einem Aufmarsch von Deportierten. Diese gelangen in das Ghetto, während die Internierten es mit Särgen wieder verlassen. Dabei wird die Situation mit einem Audiokommentar unterlegt: *„Wir bewegen uns geradewegs auf die Wahrheit zu. Die politische Führung ist eine kreative moderne Kunst, welche ein neues, starkes, stolzes und glückliches Leben ermöglicht.“* Kerner sieht in dieser Wahrheit die Realität der Naziutopie und wie diese das Schicksal und somit das Elend für die europäischen Juden besiegt.¹⁵⁰ Die Tatsache, dass es sich bei dieser Aufnahme um das reale Terezín handelt, unterstreicht das Wahrheitsmotiv.



Abb. 3: Links: Originalaufnahme, Rechts: Studioaufnahme

Die erste Szene vom Originalschauplatz zeigt das obere Wassertor, den Haupteingang in die Festungsanlage. Das Motiv mit der von Gras überwachsenen Festungsmauer und dem Gewölbetunnel sind signifikant für Theresienstadt. Es folgt eine Studioaufnahme der Stadt. Terezín selbst wird zum Symbol des andauernden Wechsels zwischen Realität und Fiktion, somit stellt Theresienstadt von Anfang an den cinematografischen Dreh- und Angelpunkt des Films dar. Des Weiteren versteht Kerner den Ort Theresienstadt als exemplarisches Beispiel für die grausame Wahrheit der Nazipolitik, welche sich gekonnt hinter der Fassade der Ordnung versteckt¹⁵¹. Das bestätigt auch der Kommentar von Anton, welcher fortfährt: *„...die internationale Öffentlichkeit täuschen kann. Wohin wir auch schauen, entsteht die Neue Ordnung“*. Antons fiktive Aussage interpretiert reale Ereignisse: Die Fassade der Ordnung täuschte das Internationale Rote Kreuz am 23. Juni 1944 und dessen Delegierten Dr. Maurice Rossel. Es folgt ein Schwenk auf eine weite Fläche von Auschwitz-Birkenau. Dieser Schnitt ist durchdacht, denn Theresienstadt war ein Transitlager, von dem Transporte gen Osten nach Auschwitz führten. Anschließend wird passenderweise mit einer Rede Hans Franks, dem Generalgouverneur von Hitlers Gnaden in Polen fortgesetzt. Mit dem Kommentar *„Nationale soziale Gerechtigkeit ist die Basis unseres Staates“* erfolgt ein Schnitt auf *Triumph des Willens*, in der eine Guillotine gezeigt wird.

¹⁵⁰ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 23

¹⁵¹ vgl. ebd.



Abb. 4: Guillotine als Symbol der sozialen "Gerechtigkeit"

Im weiteren Verlauf des Audiokommentars spricht Julius Streicher, Gründer, Eigentümer und Herausgeber des antisemitischen und pornographischen Hetzblattes *Der Stürmer*: „Ein Volk, das nicht auf die Reinheit seiner Rasse achtet, geht zugrunde.“ Anschließend erfolgen Schnitte zwischen der Hitlerjugend in *Triumph des Willens*, die-se wechseln zu einer Aufnahme eines Zaunes, auf der in Tschechischer Sprache "Ju-den raus" steht. Der Beginn des Holocaust ist am Handlungsort der fiktiven Filmhandlung angekommen.



Abb. 5: Am Handlungsort angekommen

Die darauffolgende Szene stellt für Kerner den Augenblick dar, an dem sich die fiktio-nale Welt aus der dokumentarischen Welt herausstellt, denn es folgt eine „Film im Film“-Aufnahme, welche von einem kleinen Rechteck zu einer Bildschirm ausfüllenden Aufnahme heranwächst. Die fiktive Welt verdrängt die dokumentarische reale Welt. Radok befreit sich aus der Einschränkung der ästhetischen Freiheit durch einen visuel-len Trick und lässt damit die Fiktion konkret werden, indem er die erfundene Handlung des Films beginnen lässt.

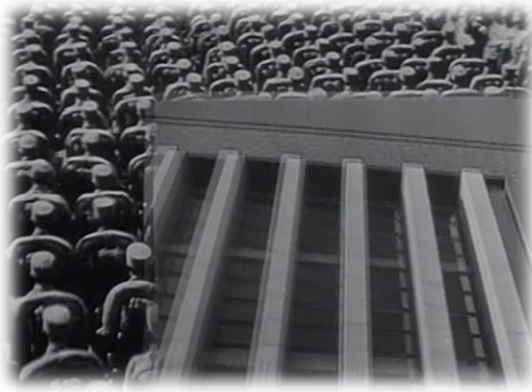


Abb. 6: Fiktion verdrängt Realität

Der erste Teil des Plots findet in Prag statt, dem „Ghetto ohne Mauern“. Der Regisseur zeichnet eine Umgebung voller Angst und Sorgen, bezüglich dem was noch kommen mag. Die Hauptfigur Hana verliert ihre Arbeit als Ärztin im Zuge der Ausschließung nicht arischer Ärzte durch das Protektorat Böhmen und Mähren. Der Film zeigt weitere Repressalien gegenüber der jüdischen Bevölkerung in chronologischer Reihenfolge. Die ersten Verwandten von Hana werden nach Theresienstadt geschickt, bis auch die Hauptfigur selbst dort ankommt. Die Tatsache, dass während des gesamten Films die Hauptfigur Hana niemals ihren jüdischen Glauben versteckt und ihr Ehemann sie nie danach fragt zu konvertieren, sei laut Kerner auch auf Radoks eigener Erfahrung zurückzuführen. Die Beziehung zwischen den beiden Liebenden beschreibt Kerner als einen idealen Mikrokosmos, wo Juden und Nichtjuden koexistieren können. Dabei bekräftigen sie die jeweiligen Werte beider Traditionen.¹⁵²



Abb. 7: Anton und Hana, Idealer Mikrokosmos der Toleranz

¹⁵² vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 22

Die zweite Hälfte des Films spielt in Theresienstadt selbst. Durch die Aufnahme des Ortsschildes wird explizit darauf hingewiesen, um welche Gegend es sich handelt. Das weitläufige Festungsgelände wird durch einen Keraschwenk festgehalten und der Zuschauer erblickt die Festungsmauern und das von der Anfangsszene bekannte „Obere Wassertor“.¹⁵³ Im Inneren der Stadt weist ein Schild aus der Filmrequisite dem Zuschauer die Richtung zum Musikpavillon, einem ikonischen Motiv des Ortes. Viele Künstler und Musiker trafen in Theresienstadt ein und ertrugen das Grauen mit Hilfe der Ausübung ihrer Kunst. Der Musikpavillon selbst bleibt dem Betrachter verborgen.



Abb. 8: Ausführliche Einführung Theresienstadt

Die Stadt besaß eine eigene Jazzband, die „Ghetto-Swingers“. Der berühmten Pianistin Alice Herz-Sommer (1903 - 2014) gelang es, diesen Ort zu überleben. Ihr Leben wurde im 2013 Oscar-prämierten Dokumentar-Kurzfilm mit dem Titel *The Lady in Number 6* gewürdigt. Beendet wird die Einführung des Ortes Theresienstadt durch eine Aufnahme der „Langen Straße“. Die Vorstellung der Stadt erfolgt ausschließlich mit Originalaufnahmen. Der Zuschauer betrachtet den Schauplatz von außen und obwohl Radok vor Ort drehte, nahm er sich große Freiheiten in der Präsentation des Ghettos. Sobald der Film in das Innere von Theresienstadt, in die Schlafräume und dem privaten Details der Insassen vordringt, verschwindet das reale Terezín und aufwendige Studioaufnahmen konstruieren eine von den Fassaden der Stadt verborgene Gegend.

¹⁵³ siehe Abb. 2

Cieslar beschreibt dies als einen sehr seltsamen, komplexen, bizarren und absurden Ort voller Widersprüche. Radok betrachtete Theresienstadt in einer sehr subjektiven und phantasievollen Weise als einen Alptraum als eine sehr intime und sehr persönliche Erfahrung.¹⁵⁴



Abb. 9: Theresienstadt als persönlicher Alptraum

Dabei zeichnet der Regisseur eine wilde Vision dieses Ortes als einen riesigen, verrückten Platz des Chaos ohne Boden und Decken. Er nutzt eine stilisierte Ästhetik, welche als expressionistisch bezeichnet werden kann. Radoks Vergangenheit im Theater materialisiert sich im expressionistischen Set Design, insbesondere bei den Innenaufnahmen der Wohnblöcke. *Daleká cesta* ist gleichzeitig ein Sach- und Spielfilm. Die expressionistische Kameraarbeit, der Ton und die Belichtung sind beeinflusst von *Citizen Kane* (1941) von Orson Welles.¹⁵⁵ Es erscheint daher logisch, dass ohne die Kenntnis Radoks' über *Citizen Kane*, *Daleká cesta* ein anderer Film geworden wäre. Radok bezeichnete 1947 in der Zeitung *Mladá Fronta* *Citizen Kane* als größtes künstlerisches Erlebnis des Jahres. Aus dieser Filmerfahrung resultierte die von Kerner beschriebene Darstellung von Theresienstadt als eine makabere und beängstigende Version von M.C. Eschers Werken.¹⁵⁶

¹⁵⁴ vgl. Ciesler, „*Daleká cesta*“. In: Hames, *The Cinema of Central Europe*, 2004: 47

¹⁵⁵ vgl. Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Grotoske*. In: Ronny Loewy & Katharina Rauschenberger, „*Der Letzte der Ungerechten*“, 2011: 182

¹⁵⁶ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 25

Darüber hinaus kommen sehr detailgetreue Studioaufnahmen des Ortes zum Einsatz. Die Thematik der Stadtverschönerung wird passenderweise in einer nachgebauten Studiokulisse dargestellt. Aus Anlass des Besuches des Internationalen Roten Kreuzes wird Theresienstadt neu inszeniert, um wie Anton weiter oben gesagt hat: „[...] die Öffentlichkeit zu täuschen“.¹⁵⁷



Abb. 10: Stadtverschönerung

Der Zuschauer betrachtet eine Aufnahme von Theresienstadt, welche sich gewollt künstlich anfühlt. Dabei unterlegt Radoks sein Panoptikum mit schauerlich „fröhlichem“ Kindergesang. Eine Gruppe von Kindern, welche unter Anleitung eines Chorleiters die Kinderoper *Brundibár* von Hans Krása proben, wird dargestellt.



Abb. 11: Kinder proben *Brundibár*

In Theresienstadt wurde die Oper 55-mal aufgeführt und es gab den teilnehmenden Kindern ein Stück Normalität und Freude zurück. Die Rollen mussten immer wieder neu besetzt werden, da viele der Darsteller in die Vernichtungslager deportiert wurden. Die Wienerin Greta Klingsberg spielte die Hauptrolle und konnte so überleben.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Siehe Seite 2

¹⁵⁸ vgl. Ralf Baumann: *Wir wollten singen, wir wollten leben*. In: Konstanzer Anzeiger vom 26. November 2014: 3

Die Stadtverschönerung ist im vollen Gange und die Kleinstadtidylle mit ihren fleißigen „Bewohnern“ wird durchbrochen, als ein unbekannter Deutscher in Uniform seine Waffe zückt. Sein Gesicht bleibt dem Zuschauer verborgen. Er geht willkürlich auf eine Insassin los und presst seine Stiefel auf ihren Kopf. Daraufhin verkleinert sich das Bild der fiktiven Situation und macht einer dokumentarischen Aufnahme eines Holocausttoten Platz. Danach folgt eine Aufnahme einer Gruppe von Toten eines Konzentrationslagers. Der kleine Bildausschnitt der fiktiven Situation bleibt dabei erhalten.



Abb. 12: Die Realität holt die Fiktion ein

Der Zuschauer befindet sich wieder in der Realität. Der idyllische Kontext erwies sich zu Recht als trügerisch, wie Radok durch die anonyme Stiefelspitze des Nazideutschen verdeutlicht. Dieser symbolisiert die unberechenbar ausbrechende Gefahr. Die Verkleinerung der Nahaufnahme der malträtierten Insassin führt aus der geschützten fiktiven Atmosphäre heraus und konfrontiert den Betrachter durch die Dokumentationsaufnahmen mit der Realität des Holocaust. Zuerst das Einzelschicksal durch die Nahaufnahme des Kopfes und daraus resultierend die Shoah an sich durch das Darstellen des Leichenberges. Die Tatsache, dass der kleine Bildausschnitt der fiktiven Handlung erhalten bleibt, offenbart, dass die Handlung des Films, sei sie auch fiktiv, das symbolisiert, was wirklich geschah.

Laut Cieslar sei es aber nicht die Herausforderung, Theresienstadt so darzustellen, wie es wirklich war, sondern viel mehr die Gefühle dieses Ortes widerzuspiegeln. Die Emotionen bezüglich eines grotesken Alptrahms in einer Welt, welche ins Chaos gestürzt wurde. In Theresienstadt hing das Leben an einem seidenen Faden durch drohende Deportationen, welche einen ungewissen Tod in den Gaskammern von Auschwitz nach sich zog. Der Kontrast zwischen dem alptrahmhaften fiktionalen Plot und dem echten Material sollte die weite politische Geschichte mit einer kleineren persönlichen Geschichte gegenüberstellen.¹⁵⁹ Die meisten Aktionen von Gewalt in *Daleká cesta* finden im fiktionalen Plot abseits vom gezeigten Bild statt. Als Professor Reiter die Nachricht von seinem Umzug nach Theresienstadt erhält, begeht er Selbstmord, indem er aus dem Fenster springt. Die Komposition dieser Szene nutzt viele ungewöhnliche Kamerawinkel mit einem beeindruckenden Einsatz von Ton und einem Sammelsurium symbolischer Objekte: Ein Rucksack mit einer Gefangenenummer (402), ein Globus auf dem Tisch, das Symbol einer Welt, die der Professor ablehnt und zu entkommen versucht, und eine Uhr, deren Zeiger stehen geblieben sind.¹⁶⁰



Abb. 13: Der Welt entkommen

In dieser Szene wird der Zuschauer nicht nur Zeuge des Schicksals des einen Professors. Diese Aufnahme symbolisiert die allgemeine Situation der Juden. Es ist die Allegorie des Holocaust und natürlich der Ausdruck eines Ausnahmefalls, den Freitod zu wählen, um damit dem Leiden der Deportation und dem Konzentrationslager zu entfliehen.

¹⁵⁹ vgl. Cieslar, „Daleká cesta“. In: Hames, *The Cinema of Central Europe*, 2004: 49

¹⁶⁰ vgl. ebd.

Der Sprung und sein aufgeschlagener Körper sind nie im Bild zu sehen. Der Zuschauer betrachtet das offene Fenster und die Vorhänge wehen im Wind. Dieser Szene wird abrupt Dokumentarmaterial von Nazifesten und dem Prunk des Regimes gegenübergestellt.¹⁶¹ Der Marsch der Juden heraus aus Theresienstadt, um den Zug „nach dem Osten“ zu erreichen, symbolisiert den Prolog für die herannahende nicht darstellbare Gewalt, welche in Auschwitz in den Gaskammern lauert. Eine Jüdin protestiert und wird aus der Gruppe von deutschen Wachen herausgezogen. Sie wird in einen dunklen Hinterhof geschleift, wo sie im schwarzen Nichts verschwindet. Ihre Schreie sind das Einzige, was zu dem Zuschauer durchdringt. Dies scheint ebenfalls eine Allegorie auf das drohende Schicksal in Auschwitz zu sein. Man sieht den Tod nicht. Von „diesem“ Tod gibt es kein Bild und keinen Film: Schreie sind das Einzige, welche auf den Todeskampf hinweisen. Mit Ihrem Verstummen hinterlassen sie einen enormen Graben des nicht fassbaren Todes in der Gaskammer. Das schwarze Nichts, welches die Internierte verschluckt, und das offene Fenster markieren eine Abwesenheit in der Aufnahme. Gleichzeitig durch die Gegenüberstellung zwischen fiktionalem Plot und dem dokumentarischen Material wird diese „Visuelle Abwesenheit“ im Kontext der Geschichte des Naziregimes platziert. Dieser Absenz ist auch in den Holocaustarchiven vorhanden. Es existieren keine Filmaufnahmen oder Fotos des Sterbens in den Gaskammern. Dies beschreibt das ewige Dilemma in der dokumentarischen Präsentation der Shoah. Bezüglich der Tatsache, dass dieser entscheidende Aspekt nicht visuell dokumentiert ist, stellt sich die Frage, wie diese Lücke geschlossen werden kann. Kerner beschreibt, dass im Fall von *Daleká cesta* die Leere durch die Vorstellungskraft geschaffen wird, einem dunklen, poetischen Wechsel zwischen Fiktion und Realität, zwischen Albtraum und Realität.¹⁶² Dieses Wechselspiel findet ihren Höhepunkt bei der Ankunft der Insassen in den sich im Bau befindenden Gaskammern Theresienstadts:

„Anfang 1945 erteilte die Kommandantur dem Ältestenrat in Theresienstadt den Befehl, im Block H II, unweit des Bauhofes und Leitmeritzer Tores, in den Kasetten besonders geschlossene Lagerräume zu errichten und im Ravelin einen Ententeich zu errichten. Die Art der befohlenen Bauausführung und die immer stärker durchsickernden Nachrichten über die Vergasung der Juden im Osten erweckten das Mißtrauen der Bautechniker. Aufgrund einer Analyse des sogenannten Lüftungssystems, das eingebaut werden sollte, kamen die mit diesen Arbeiten beauftragten Baufachleute zu der Überzeugung, daß es sich um Leitungen handele, durch die man Gas in die Kammern einführen konnte. [...] Die Arbeiten an den Gaskammern wurde auf Weisung aus Berlin eingestellt.“¹⁶³

¹⁶¹ vgl. Avisar, *Screening the Holocaust*, 1988: 60; zit. n. Kerner, 2011: 26

¹⁶² vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 26

¹⁶³ Iltis, Ehrmann, Heitlinger (Red.): *Theresienstadt*. Aus dem Englischen übertragen von Walter Hacker, 1968: 331

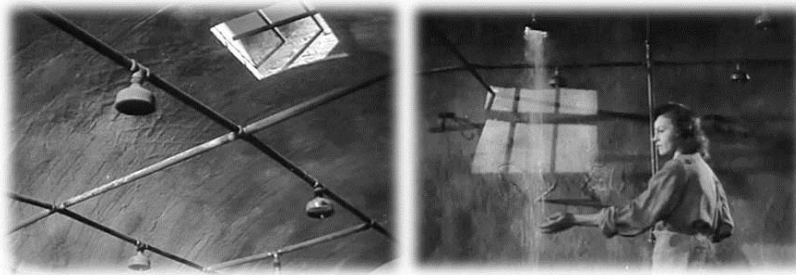


Abb. 14: *Das Spiel mit dem filmischen Tabuthema* (1949)

Der Schrecken von Auschwitz ist nach Theresienstadt gekommen. Die Hauptfigur testet die Duschen für die neu angekommen Kinder und Wasser regnet aus den Brausen herab. Die Kinder sollen gewaschen und nicht vergast werden. Im Angesicht der Duschköpfe fangen die Kinder panisch an zu schreien und verlassen fluchtartig den Raum. Hier wird das Alptraumhafte in Form der Gaskammer real! Vergleichbar zur Szene in *Schindlers Liste*, wo in ähnlicher Weise der nichtdarstellbare Horror durch die Gaskammer angedeutet und durch das Herabregnen von Wasser relativiert wurde. Spielberg ging einen Schritt weiter und lies die Insassen in der vermeintlichen Gaskammer zusammenpferchen. In beiden Fällen wird das „Brausebad“ nicht beim Töten gezeigt. Der nicht darstellbare Tod durch Zyklon B bleibt der ganzen Welt weiterhin verborgen.



Abb. 15: *Das filmische Tabuthema in Schindlers Liste* (1993)

Theresienstadt wird am Ende des Films noch einmal durch Aufnahmen des Originalschauplatzes dargestellt. Die Verschmelzung zwischen dem Realen (der Ort) und der Fiktion (die Figuren) findet ihren Höhepunkt, als eine Insassin scheinbar durch den gesamten Ort rennt, bis sie in der fiktiven Studioaufnahme des „surrealistischen“ Theresienstadts das Ende des Kriegs ausrufen kann.



Abb. 16: Freiheitslauf

Wir sehen Theresienstadt während des Laufs der Unbekannten als verlassenem, ruhigen Ort. Das Chaos scheint verschwunden. Die Festungsmauern, die gerade Straße und das Gewölbe vermitteln das Gefühl einer Ordnung. Das Ende ist gekommen und ein Neuanfang vorherbestimmt. Die abschließenden Szenen zeigen schattenähnliche Umrisse, welche auf den Boden geworfen werden. Im Gegensatz zur Anfangsszene handelt es sich aber nicht mehr um eine zahllose Menschenmenge in Form von dunklen Silhouetten. Es sind genau zwei. Es handelt sich um die beiden Hauptfiguren Hana und Anton, als Symbol der geringen Anzahl der Überlebenden des Holocaust.



Abb. 17: Überlebende

Die Anfangsszene des Films wird ins Gegenteil umgewandelt. Der Zuschauer erblickt zwei Überlebende in einem Meer von Opfern in Form der Kreuze. Aus dem Off spricht Anton: „Auschwitz, Majdanek, Treblinka, Golnov, Ravensbrück, Oranienburg, Bergen-Belsen, Buchenwald, Łódź, Gross-Rossen, Mauthausen.“ Der Ort Theresienstadt erscheint als kleines Rädchen in einer riesigen Maschinerie. *Daleká cesta* ist ohne Zweifel eines der frühesten Vorläufer des heutigen umfassenden Wissens über den Holocaust sowie ein Pionier im Bereich des Holocaustfilms und stellt die erste Verarbeitung des Ghettos Theresienstadt zu einem Spielfilm dar.

3.1.3 Schlussbetrachtung - *Daleká cesta*

Theresienstadt ist zu etwa 60 Prozent der Handlungsort des ersten tschechischen Holocaustfilms *Daleká cesta*. Als erstes Werk überhaupt verarbeitet dieser Film Theresienstadt cineastisch als Symbol der Naziverbrechen in der tschechoslowakischen Republik und als Vorstufe zu den Vernichtungslagern im Zuge der sogenannten Endlösung. Circa fünf Jahre nach den letzten, zwangsweise durchgeführten Dreharbeiten durch die Nazis, setzt Radok die unfreiwillige Rolle Theresienstadts als Drehort fort und stellt diesen Platz historisch durch Originalaufnahmen und fiktiv durch die Studioaufnahmen dar. Radoks künstlerischer Report über Theresienstadt wird durch seine persönlichen Erfahrungen authentisch. Sein subjektiver und phantasievoller Blick auf die intime Gefühlswelt repräsentiert die emotionale Haltung des Einzelnen bezüglich Theresienstadt im Kontext der Gesamtheit des Holocaust. Somit ist *Daleká cesta* auch der erste Film über Theresienstadt, welcher trotz seiner künstlerischen Freiheiten und der gewollt, stellenweise künstlichen Atmosphäre, in etwa das darstellt, was wirklich an diesem Ort geschah. Darüber hinaus zeigt Radok eine moralische Verantwortung, in dem er nicht nur den Ort an sich rekonstruiert, sondern die Gefühle bezüglich Theresienstadts reflektiert und damit den Anspruch des Realistischen Imperativs nach Kerner erreicht.

3.2 *Transport z ráje* - Transport aus dem Paradies

Der Film *Transport z ráje* von Zbyněk Brynych entstand im Jahre 1962. Brynych persifliert das Theresienstadt von 1944 während der Dreharbeiten zum Nazipropagandafilm. Gleichzeitig wird der Besuch des Internationalen Roten Kreuzes vorbereitet. Der Plot zeigt, dass der Film sich nicht sklavisch an historische Genauigkeiten bindet, sondern sich eher an diesem orientiert. Es ist der erste Spielfilm, welcher ausschließlich Theresienstadt als Handlungsort besitzt. Der Film repräsentiert das Leitthema Widerstand und Unbeugsamkeit nach Kerner.

3.2.1 Widerstand und Unbeugsamkeit

Das Motiv des jüdischen Widerstands und der Unbeugsamkeit treten im Film in verschiedenen Formen auf. Dabei manifestieren sie sich, laut Kerner, nicht immer in der sichtbaren Form eines physischen Konflikts. Einige Beispiele historischer Formen des Widerstands waren der Aufstand im Warschauer Ghetto des Jahres 1943 und der Warschauer Aufstand im Jahre 1944. In beiden Fällen wurden die Revolten brutal von den Deutschen niedergeschlagen.¹⁶⁴ Darüber hinaus gab es auch kleine Formen von Widerstand. Kerner bezieht sich dabei exemplarisch auf einen Bericht aus Bruno Bettelheims *Aufstand gegen die Masse*: Während eines Marsches nackter Häftlinge in Richtung Gaskammer fand einer der verantwortlichen SS-Offiziere heraus, dass eine der weiblichen Häftlinge eine Tänzerin war. Er befahl ihr zu tanzen. Sie willigte ein, tanzte und kam dem SS-Mann so nah, sodass sie seine Pistole schnappen und ihn mit seiner eigenen Waffe töten konnte.¹⁶⁵ Davon abgesehen, dass die Tänzerin daraufhin sofort exekutiert wurde, sieht Kerner diese Geste des Widerstandes als Widerspruch bezüglich der konventionellen Darstellung der KZ-Häftlinge als hilflose Juden. Denn in Holocaust Filmen werden Juden meist als der Inbegriff des Opfers dargestellt: Als „Lämmer“, welche willfährig zur Schlachtbank marschieren. Kerner erklärt, dass die Verkörperung des jüdischen Opfers dazu genutzt wird, um den Zuschauer Sympathien abzugewinnen. Des Weiteren werden die Täter als die Verkörperung des reinen Bösen präsentiert.¹⁶⁶

¹⁶⁴ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 59

¹⁶⁵ vgl. Bettelheim, *The Informed Heart: Autonomy in a Mass Age*, 1961: 264-5; zit. n. Kerner, 2011: 59

¹⁶⁶ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 59

In ihrem kritischen Essay „*The Jew as a Female Figure in the Holocaust Film*“ umreißt Judith Doneson das Motiv des Juden als Opfer. In den meisten Filmen tritt ein Nichtjude in Erscheinung, welcher den glücklosen Juden rettet. Doneson, welche sich intensiv mit der Darstellung der jüdischen Rolle in Filmen auseinandersetzt, erklärt, dass der passive nicht resistente Jude ein Stereotyp in Filmen sei.¹⁶⁷ Im Detail beschreibt Doneson, dass zumeist der männliche Hauptdarsteller, ein Nichtjude sich in eine Jüdin verliebt und später versucht, sie, meist ohne Erfolg, zu retten:

*“He is aroused to acts of goodness as a result of his love for the sexy, mysterious Jewess. Yet, conversely, the average viewer sees him as a hero moved by Christian altruism, while the Jew, the victim, continues to symbolize the weak female.”*¹⁶⁸

Aber die Schwäche der jüdischen Filmcharaktere zeichnet sich, laut Doneson, durch die Entscheidung gegen die Liebe, sei es die romantische, die Lust oder christliche Nächstenliebe aus. Die Jüdin, inspiriert durch die Loyalität zu ihren Wurzeln, ist meist dazu gezwungen, zu ihrem Volk zurückzukehren und sich dem Schicksal im Holocaust zu ergeben. Die jüdischen Männer in Holocaustfilmen seien, laut Doneson, meist entmannt. Sie sind unfähig ohne die Hilfe des Christen, den männlichen Partner oder ihren Beschützer, allein zu handeln.¹⁶⁹ Laut Kerner dient diese Konstellation der Charaktere vor allem dem Ego des Zuschauers. Die Identifikation des Zuschauers ist meist auf einen oder einer Gruppe von Charakteren ausgerichtet, welche sich widersetzen und auf die Charaktere, welche versuchen den hilflosen Juden zu retten. Der Protagonist, mit dem wir uns identifizieren, steht den puren Mächten des Bösen gegenüber. Dabei ist der jüdische Protagonist meist nicht mehr als ein Vehikel, welches den Gut gegen Böse-Plot vorantreibt.

In Filmen über jüdischen Widerstand wird aus dem „Opferlamm“ der jüdische Held, welcher sich, laut Kerner, unter anderem mit Hilfe von Liebe, Transzendenz und spirituellem Widerstand als Formen der Unbeugsamkeit dem reinen Bösen entgegenstellt. Diese Art von Widerstand spielt eine Schlüsselrolle in Zbyněk Brynychs Film *Transport z ráje* (Transport aus dem Paradies) aus dem Jahre 1962.¹⁷⁰

¹⁶⁷ vgl. Doneson, „*The Jew as a Female Figure in the Holocaust Film*“, *Shoah: a Review of Holocaust Studies and Commemorations* vol. 1, no. 1, 1978: 12; zit. n. Kerner, 2011: 60

¹⁶⁸ ebd.: 13; zit. n. Kerner: 60

¹⁶⁹ vgl. ebd.: 18; zit. n. Kerner: 60

¹⁷⁰ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 71

3.2.2 Filmische Verarbeitung und historische Intertextualitäten

Transport z ráje war der erste Film, der die Geschichten von Arnošt Lustig adaptierte. Lustig wurde nach Theresienstadt deportiert und anschließend nach Auschwitz und Buchenwald. Die Werke von Arnošt Lustig fielen der Zensur des stalinistischen Regimes zum Opfer und so wurden seine Geschichtssammlungen *Nacht und Hoffnung* (*Noc a naděje*) erst 1957 veröffentlicht. Im Jahre 1958 folgte *Diamanten der Nacht* (*Démanty Noci*), einer weiteren Geschichtssammlung, welche ebenfalls auf Lustigs Erfahrungen im Holocaust basiert. Das Drehbuch von *Transport z ráje* schrieben Brynych und Lustig gemeinsam aus mehreren Geschichten aus *Nacht und Hoffnung*, die zu einer einheitlichen Erzählung fusioniert wurden. Die Gemeinsamkeit aller Geschichten ist der Besuch des SS-Generals, welcher mit der Organisation eines Transports in die Vernichtungslager beauftragt wurde.¹⁷¹ Die Karriere von Zbyněk Brynych, dem späteren *Derrick*-, *Der Alte*- und *Der Kommissar*-Regisseur, begann als Musiker bis er 1946 zum Film wechselte. Anfänglich als Regieassistent tätig erschien 1958 sein Regiedebüt *Žižkovská romance* (*Vorstadtromanze*). Dieser Film galt als Provokation gegen die Doktrinen des sozialistischen Realismus.¹⁷² Mit *Transport z ráje* kehrte das tschechische Kino wieder an den Ort Theresienstadt zurück. In dieser Zeit zwischen 1963 und 1968 entstand das Phänomen der „Czech New Wave“ unter anderem mit Miloš Forman, dessen Vater in Buchenwald und dessen Mutter in Auschwitz starben, sowie Jiří Menzel und Juraj Herz. Letzterer überlebte als Kind das KZ Ravensbrück.¹⁷³

Die Annäherung der tschechischen New Wave an den Holocaust prägten laut des deutschen Literatur- und Medienwissenschaftler Hanno Loewy zwei miteinander konkurrierende Motive:

„[...] die traumatischen Erfahrungen einzelner ihrer Protagonisten, die selbst ihre »jüdischen Erinnerungen« im Kino weiterschreiben wollten, und der Versuch, aus den ideologischen Doktrinen des sozialistischen Realismus auszubrechen und zu »humanistischen Fragen« des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft vorzustoßen und dafür jeweils eigene, ganz persönliche Ausdrucksformen zu finden.“¹⁷⁴

¹⁷¹ vgl. Hames, *Czech and Slovak Cinema*, 2009: 101

¹⁷² vgl. Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Groteske*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 179

¹⁷³ vgl. ebd.: 190

¹⁷⁴ ebd.: 196

Loewy beschreibt *Transport z ráje* als satirische Inszenierung Theresienstadts. Im Gegensatz zu Radoks *Daleká cesta*, in welcher die klaustrophobische Enge der überfüllten Kasernen und Notunterkünfte 1949 neben dem Originalschauplatz in den Barrandov-Studios inszeniert wurde. Bei Brynych tritt der Ort Theresienstadt vollständig in Erscheinung mit leeren und belebten Räumen, geprägt von Ordnung und Chaos.



Abb. 18: Theresienstadt geprägt von Ordnung und Chaos

Der Film besitzt eine dreiteilige Struktur: Das Anreisen des General Knecht, die Ankunft eines Transportes über Nacht, den Zählappell im Bauschowitz Kessel mit der resultierenden Abfahrt des Transportes nach Auschwitz. Loewy sieht Theresienstadt in Brynychs Film als Ort der Inszenierung für die Propaganda und als einen Rückzugsort der Menschen, die ihre Individualität gegenüber dem Faschismus schützen wollen.¹⁷⁵ Wie auch bei *Daleká cesta* treffen in *Transport z ráje* Realität und Fiktion aufeinander:

„Von Beginn an spielt der Film mit der Inszenierung des Ghettos als Teil der Propaganda - und zugleich mit den Spuren der Realität. Sogar der Mercedes, mit dem General Knecht in Herrenpose im Ghetto herumfährt, sei ebenjener Mercedes gewesen, mit dem Eichmann Theresienstadt besichtigt hatte.“¹⁷⁶

¹⁷⁵ vgl. Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Grotoske*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): „Der Letzte der Ungerechten“, 2011: 184

¹⁷⁶ ebd.: 185

Die Autoren von *Homevideo: Czech Films of the Holocaust* Stuart Liebmann und Leonard Quart verstehen *Transport z ráje* als eine Studie eines einzigen Tages in Theresienstadt des Jahres 1944. Sie erkennen dabei eine in sich geschlossene Darstellung einer komplexen Reihe von Beziehungen und der verzweifelten Lebenssituation der Juden. Der Film zeigt ein emotional erschütterndes Porträt von Insassen, welche eigenständig zum Zug gehen, um nach Auschwitz und somit in den Tod deportiert zu werden. Das verstärkt die Diskrepanz zwischen dem konstruierten Schein im Zuge der Stadtverschönerung und der tatsächlichen Realität. Dieser Film handelt von der Opferrolle der Juden, aber auch der Mitschuld und Loyalität angesichts des Naziterrors und wirft somit Fragen auf.¹⁷⁷ Haben die Judenältesten kollaboriert? War Widerstand unmöglich? Das Motiv des Widerstands beschreibt Loewy mit Hilfe der Anfangsszene, welche die Einfahrt von General Knechts Mercedes in das Ghetto Theresienstadt zeigt, folgendermaßen:

„So bahnt sich Knechts Mercedes den Weg durch eine Schafherde, Schafe aus Lidice, wie ihm erklärt wird. Eine mehrdeutige Anspielung, steht der Name Lidice doch für beides: den Widerstand, das Attentat auf Heydrich, aber auch für den Mord an den tschechischen Geiseln.“¹⁷⁸



Abb. 19: Ankunft General Knecht

¹⁷⁷ vgl. Liebmann & Quart, *Homevideo: Czech Films of the Holocaust*, 1996: 49-51; zit. n. Schultz, *Filmography of World History*, 2007: 175

¹⁷⁸ Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Groteske*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 185

Hier wird das Grundmotiv des Films klar: „Nie wieder wie Schafe“. In dieser Szene öffnen sich die Tore des Ghettos Theresienstadt und der Zuschauer gelangt zusammen mit General Knecht, mit dem Mercedesstern als Fadenkreuz, zielstrebig in den Ort hinein. Anschließend werden wir Zeuge der Dreharbeiten des Nazi-Propagandafilms, *Der Führer schenkte eine Stadt den Juden*, eine Anspielung auf den berühmten Dokumentarfilm *Theresienstadt: Eine Dokumentation aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* aus dem Jahre 1944, der unter dem falschen Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* in die Geschichte einging. Der jüdische Regisseur Kurt Geron wird dem General vorgestellt. Geron führte beim Originalfilm unter der Leitung der Nazis Regie. In dieser Szene hört man nur seine Stimme. Geron selbst bekommt man jedoch nicht zu Gesicht.



Abb. 20: Dreharbeiten zum Nazi-Propagandafilm

Die Inszenierung einer Dokumentation unter der Beteiligung des inhaftierten jüdischen Regisseurs und Schauspielers Kurt Geron, welcher die Welt täuschen sollte, ist eines der grotesksten kulturellen Aktivitäten in Theresienstadt. Kurt Geron war ein großer Star des deutschen Theaters und Films, bevor die Nazis seine Karriere zerstörten und sein Leben in Auschwitz beendeten. Bei der Uraufführung von Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* aus dem Jahre 1929 sang Kurt Geron die Moritat von Mackie Messer.¹⁷⁹

¹⁷⁹ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Geron - Gefeierte und gejagt*, 1992: 22

Im Jahre 1930 spielte Gerron in einer seiner bekanntesten Rollen den Zauberkünstler Kiepert in Josef von Sternbergs *Der blaue Engel*. Dieser Film machte Marlene Dietrich berühmt und Hans Albers war in einer seiner ersten bedeutenden Rollen zu sehen.¹⁸⁰ Gerron wurde ein erfolgreicher Regisseur und inszenierte unter anderem *Es wird schon wieder besser* (1932) mit Heinz Rühmann und *Der weiße Dämon* (1932) mit Hans Albers und dem späteren Hollywoodstar Peter Lorre.¹⁸¹ Im Jahre 1933 wurde Gerron von den Nazis aus den Babelsberg Studios verbannt.¹⁸² Er floh aus Deutschland und arbeitete sporadisch in Frankreich, Österreich und Holland, bis er in Amsterdam nach der Invasion der Nazis in die Niederlande gefangen genommen wurde. Gerron wurde ins Transitlager Westerbork deportiert und arbeitete zusammen mit anderen jüdischen Unterhaltern im *Bühne-Lager-Westerbork*.¹⁸³ Nach einigen Monaten wurde Gerron nach Theresienstadt transportiert, wo er das Kabarett *Das Karussell* gründete.¹⁸⁴ Nachdem er zu den Dreharbeiten des Dokumentarfilms gezwungen wurde und diese abschloss, deportierte man Gerron nach Auschwitz, wo man ihn schließlich ermordete.

Neben Ilona Zioks *Kurt Gerrons Karussell* aus dem Jahre 1999 wurde 2002 das Schicksal Kurt Gerrons von Malcom Clark und Stuart Sender in der Dokumentation *Prisoner of Paradise* verarbeitet.¹⁸⁵ Der Titel beschreibt Gerron als Gefangenen im Paradies. Ebenso wie *Transport z ráje* (Transport aus dem Paradies) vermitteln beide Titel auf eine ironische Weise die Bezeichnung des Ghettos als Beinahe-Paradies. Im weiteren Verlauf von *Transport z ráje* werden Szenen geprobt, in denen verschiedene Insassen die Worte: „Mir geht es gut in Theresienstadt“ oder „Mir fehlt nichts in Theresienstadt“ in verschiedenen Sprachen wiederholen. Ewa Mazierska, Professorin für zeitgenössisches Kino der University of Central Lancashire, sieht darin den vielleicht größten und perfidesten Akt seitens der Deutschen, die Juden dazu zu zwingen, einen pro-Nazi-Propagandafilm zu drehen, welcher aussagt, das Terezín eine Art Ferienlager für Juden war. Also ein Beinahe-Paradies für die Insassen. Diese Tatsache wird durch den Filmtitel ironisiert.¹⁸⁶

¹⁸⁰ vgl. Felsmann & Prümm, *Kurt Gerron - Gefeiert und gejagt*, 1992: 45

¹⁸¹ vgl. ebd.: 244

¹⁸² vgl. ebd.: 63

¹⁸³ vgl. ebd.: 80

¹⁸⁴ vgl. ebd.: 90

¹⁸⁵ Dieser Film mit dem passenden Titel wurde 2003 für einen Oscar in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm (Langform)“ nominiert.

¹⁸⁶ vgl. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, 2008: 62

Nach der Einführung durch die Dreharbeiten beginnt nun die eigentliche Filmhandlung, was die Titeleinblendung offenbart. Unterlegt durch einen alten fröhlich gesungenen Schlager wird der Ort Theresienstadt und seine Einwohner vorgestellt. Wie auch in *Daleká cesta* werden Särge transportiert. Diese Szene steht im Gegensatz zu dem, was im Prolog durch die Dreharbeiten propagiert wurde und zwar, dass es den Menschen in Theresienstadt gut geht. Der Tod ist ein ständiger Begleiter. Im weiteren Verlauf wird die Widerstandsgruppe vorgestellt. Ein verwegener Haufen junger Leute, die mit stoischer Genügsamkeit durch die Stadt schlendern und auch dem Flirten nicht abgeneigt sind. Wir sehen selbstbewusste, der Liebe zugewandte, jüdische Männer. Die zu betrachtende Sexualität in diesem Film steht im Gegensatz zum entmannten jüdischen Mann, laut Doneson. Die jungen Männer setzen sich zu Wehr, indem sie das Leben durch Liebe und Zuneigung bejahen.



Abb. 21: Der Widerstand

Der Obersturmbannführer von Holler klärt General Knecht über die „Selbstverwaltung“ auf. An allem, was im Ghetto geschieht, sei in den Augen der Bewohner der Judenrat schuld. Stolz berichten die Nazis, dass die Juden das Recht auf Selbstverwaltung haben, um dabei selbst zu entscheiden, wer dem Transport in andere Lager zugefügt wird. Mazierska legt dar, dass Theresienstadt durch die Politik der Zusammenarbeit durch die jüdische Selbstverwaltung organisiert wurde. Diese, von den Nazis aufgezwungene Kollaboration, beinhaltete den Judenrat die Entscheidung zu überlassen, wer beim nächsten Transport in den Tod geschickt wird. Des Weiteren oblag der Verantwortung des Judenrates die Gewährleistung von Disziplin in den Wohnblöcken.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, 2008: 62

Obersturmführer von Holler erläutert, dass nur eingegriffen wird, wenn dieser kleine „Judenstaat“ zu sehr einer „Judenschule“ zu ähneln beginnt. General Knecht goutiert daraufhin süffisant: „Theresienstadt ist tatsächlich die Stadt, die Adolf Hitler den Juden schenkte“ und sieht sich bereit, dem Internationalen Roten Kreuz den Besuch zu bewilligen. Daraufhin entdeckt Knecht antifaschistische Plakate und die Jagd auf die Presse- und Radiostation im Untergrund beginnt. Gleichzeitig ordnet die SS einen neuen Transport nach Auschwitz an, um das überfüllte Lager für die Rotkreuz-Inspektion vorzubereiten. Als der Vorsitzende des Judenrates Löwenbach sich verweigert das Dokument für den aktuellen Transport nach Auschwitz zu unterschreiben, weil er hörte, dass es dort Gaskammern gibt, ist dies für General Knecht eine weitere Bestätigung, dass die Juden über eine im Untergrund agierende verbotene Informationsquelle verfügen. Löwenbach tritt mit seiner Verweigerung ebenfalls in den Widerstand und wird daraufhin durch den willigen Marmulstaub ersetzt.



Abb. 22: Selbstverwaltung

Für Liebmann und Stuart Quart repräsentiert die Figur des Ignaz Marmulstaub, den neuen Vorsitzenden des Judenrates, das Dilemma der Juden gezwungener Maßen oder freiwillig verwaltungstechnische Aufgaben im Ghetto zu übernehmen.¹⁸⁸ Marmulstaub muss die aktuelle Quote für einen weiteren Transport vorbereiten und so schaut er in bürokratischer Manier über die Listen: zählt und zählt wieder. Dabei ist er sich im Klaren, dass sein Vorgänger Löwenbach das Gas in Auschwitz, wohin die Züge führen, erwähnt hat.

¹⁸⁸ vgl. Liebmann & Quart, *Homevideo: Czech Films of the Holocaust*, 1996: 49-51; zit. n. Schultz, *Filmography of World History*, 2007: 175

Laut Omer Bartov, Professor für europäische Geschichte und deutsche Studien an der Brown University in Providence, Rhode Island, USA, repräsentiert Löwenbach die alte Welt der Zivilisierten, den liberalen Mittelstand, welcher nur auf eine eventuelle Verbesserung hoffen kann, indem er sich losreißt von der allgemeinen Neigung der Autorität zu gehorchen und zu realisieren, dass sie Komplizen eines monströsen Verbrechens wurden.¹⁸⁹ Mazierska beschreibt, dass Brynych durch die Figur Marmulstaubs darstellt, wie die Kollaborationspolitik viele Juden moralisch verdarb. Der neue Vorsitzende des Judenrates nutzt seine Position der Macht, um sich ein komfortables Leben zu sichern, miteinbezogen die sexuellen Dienste verzweifelter Frauen, denen er verspricht, von der Transportliste gestrichen zu werden. Marmulstaub wird zum Sinnbild für den Verrat am eigenen Volk.¹⁹⁰ Er nutzt im Gegensatz zu den jungen Widerständlern Sexualität nicht als Widerstand, sondern als Vorteil der Kollaboration mit der Autorität.

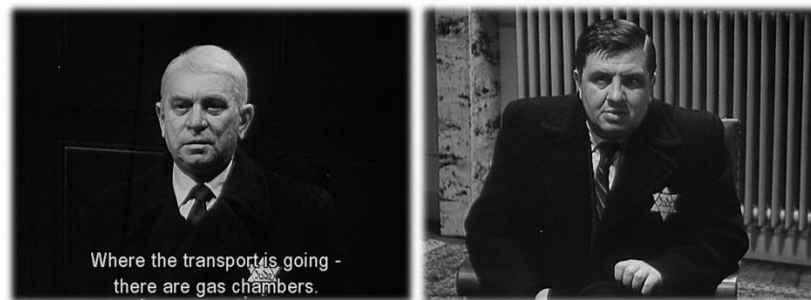


Abb. 23: Löwenbach und sein Nachfolger Marmulstaub

Ignaz Marmulstaub basiert auf Benjamin Marmelstein, dem letzten Vorsitzenden des Judenrates in Theresienstadt. Im Vorwort von *„Der Letzte der Ungerechten“* bezeichnen Ronny Loewy und Katharina Rauschenberger Marmelstein als Symbol für die Kollaboration jüdischer Funktionäre mit dem NS-Regime. Weiterführend erklären sie, dass sich an Marmelstein der Streit über die Aufgabe und Funktion der „Judenräte“ und „Judenältesten“ entfachte.¹⁹¹

¹⁸⁹ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 166

¹⁹⁰ Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, 2008: 62

¹⁹¹ vgl. Ronny Loewy & Katharina Rauschenberger, Vorwort. In: *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 7

Hanno Loewy kritisiert die Darstellung Marmulstaubs als Anspielung auf Benjamin Marmelstein, da sie zu einer denunzierenden Karikatur verkomme und setzt dieser Darstellung entgegen:

„Marmelsteins Vorgänger, die Judenältesten Jakob Edelstein und Paul Eppstein, wurden beide ermordet, doch hatten sie sich der Zwangskooperation mit den Mördern ebenso wenig entzogen, wie es Marmelstein tat, der von Januar 1943 an als Eppsteins Stellvertreter im Judenrat tätig war.“¹⁹²

Benjamin Marmelstein beschrieb sich als der „Letzte der Ungerechten“ und rechtfertigt damit, dass er keine Möglichkeit hatte in einem unrechten Regime sich der Kollaboration zu entziehen oder gar Heldentaten zu vollbringen. Loewy und Rauschenberger erläutern, dass Marmelstein als Zeitzeuge viele Jahre nicht anerkannt wurde, obwohl er sich durch eigene Veröffentlichungen und Klarstellungen bemühte, in die Debatte einzusteigen und mit den Vorurteilen aufzuräumen.¹⁹³ Im Jahre 2013 erschien der Dokumentarfilm *Der Letzte der Ungerechten* von Claude Lanzmann. Dieser Film zeigt ein im Jahre 1975 in Rom geführtes Interview mit Lanzmann und Benjamin Marmelstein. Loewy und Rauschenberger attestieren Marmelstein, in Folge des Dokumentarfilms, eine außerordentlich gute Beobachtungsgabe, welche die Situation im Lager präzise darlegen konnte. Ihr vorläufiges Resümee bezüglich Marmelsteins scheint versöhnlich:

„Auch Lanzmann ließ sich von Marmelsteins Argumenten überzeugen und schien zum Schluss sogar freundschaftliche Gefühle für ihn zu haben.“¹⁹⁴

Konträr zur Folgsamkeit der Selbstverwaltung befindet sich im Lager eine Gruppe von Widerständlern, welche Informationen über den Vorstoß der sowjetischen Truppen besitzen. Somit gleicht Brynych die Szenen des Verrats am jüdischen Volke durch die Selbstverwaltung, die Kollaboration mit den Tätern, mit Szenen von Heldentum aus, wie dem illegalen Druck von Antinazipostern. In einem Kofferlager hat die Widerstandsgruppe eine Druckerei installiert und zusätzlich ein Radio versteckt. Durch die Entdeckung General Knechts eines dieser antifaschistischen Poster, lässt er durch die SS-Männer Herz und Binde das Versteck auffliegen. Das Widerstandslager besteht aus einer unüberschaubaren Zahl übereinandergelegter Koffer, welche sich zu einem Irrgarten formen. Die beiden SS-Männer jagen durch die leeren Gassen dieses Labyrinths, bis sie schließlich eine alte Frau des Widerstands aufspüren.

¹⁹² Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Groteske*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 186

¹⁹³ vgl. Ronny Loewy & Katharina Rauschenberger, *Vorwort*. In: *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 7

¹⁹⁴ ebd.: 9



Abb. 24: Kofferlabyrinth

In keiner Szene lässt der Regisseur die Menschlichkeit der Insassen durch die Unterdrücker berauben. Diese Humanität war, wie eingangs erwähnt, eine von zwei Richtungen der tschechischen New Wave, sich mit dem Thema des Holocaust auseinanderzusetzen. Diese Humanität zeigt sich auch beim tschechisch sprechenden Nazisoldaten Binde, dem Übersetzer im Lager, der eine alte Frau der Anti-Nazi Resistance auf ihren Wunsch tötet, um ihr nachfolgende Folter zu ersparen.¹⁹⁵ Trotz seines Verhältnisses zu der Nazigesellschaft handelt Binde individuell und unterstützt somit indirekt die Widerständler aus Gründen der Menschlichkeit und nicht auf Befehl des Regimes. Wir betrachten nun eine andere Art der Kollaboration, denn, laut Loewy, macht sich Binde mit dem Schuss auf die Widerständlerin nicht nur zum Täter, sondern auch zum Kollaborateur des Widerstandes. Dabei sieht Loewy ihn als den heimlichen Helden des Films, da die Kamera immer wieder seine Perspektive einnimmt.¹⁹⁶ Ein klarer Seitenhieb auf den sozialistischen Realismus.

¹⁹⁵ vgl. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, 2008: 62

¹⁹⁶ vgl. Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Groteske*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*, 2011: 187



Abb. 25: SS-Mann Binde handelt aus Menschlichkeit

Eine weitere Form der möglichen Kollaboration offenbart sich in Lisa. Die junge attraktive Internierte bekommt die Chance, dem Transport zu entgehen. Der neue Judenälteste Marmulstaub bietet die Rettung ihres Lebens für sexuelle Gefälligkeiten an, indem er sie von der Liste streicht. Lisa lehnt ab, akzeptiert aber dafür die Einladung, mit jedem Einzelnen der jungen Männer des Widerstandes zu schlafen:

„In der Nacht vor dem Appell und dem Transport nach Auschwitz bereitet sich die Gruppe der Widerständler auf ihr Ende vor. In einer existenzialistischen Szene werden die jungen Leute zusammengeführt, die sich in ihrer intimen Ruhe gegen den gesamten Film stemmt, dem symbolischen Akt eines menschlichen Impulses von Gemeinschaft, der ebenfalls über den Körper einer Frau vollzogen wird, jedoch als genaues Gegenteil einer pornografischen Darstellung und in eigentümlicher Wiedergewinnung des Selbst.“¹⁹⁷

In der Unterkunft der jugendlichen Widerständler wird der Liebesakt zum Abschiedsakt vom Leben zelebriert. Hintereinander und abwechselnd verschwinden die Jungs jenseits des Vorhangs im Stockbett, wo Lisa wartet. Während Gitarrenmusik gespielt wird, üben die Jugendlichen in Gewissheit des bevorstehenden Todes ein letztes Mal ihren Widerstand aus, indem sie an einem Ort des Sterbens die dazu widersprüchlichen Freuden des Lebens genießen. Kerner sieht im sexuellen Akt der Jugendlichen die Einführung in das Leben, da sie neugewonnene Reife und Fruchtbarkeit bedeutet und dieser Akt durch das Wissen der Beteiligten des nahestehenden Todes motiviert ist.¹⁹⁸ Die Sexualität während der Shoah abzustreiten, darin sieht Kerner die Aberkennung der Menschlichkeit der Holocaustopfer. Brynych zeichnete die Sexualität nicht als plumpes Mittel zur sexuellen Anregung, sondern als unbeugsame Bejahung des Lebens:

“[...] sexuality plays a key role in Jewish defiance in Brynych’s 1962 film Transport from Paradise, [...]”¹⁹⁹

¹⁹⁷ Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Groteske*. In: „Der Letzte der Ungerechten“, 2011: 187

¹⁹⁸ vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 71

¹⁹⁹ ebd.



Abb. 26: Sexualität als Form der Unbeugsamkeit

Die Zukunft, so erklärt Omer Bartov, gehört nun der jungen Generation und den radikalen Elementen. Obwohl ihr Widerstand von den Deutschen aufgedeckt wurde, wissen sie doch, dass das Lager in naher Zukunft von den Sowjets befreit wird. Sie sind nicht, wie Marmulstaub, von einer Kollaboration moralisch gebranntmarkt und obwohl sie dazu verdammt sind zu sterben, verkünden ihre nächtlichen „Aktivitäten“ eine andere, kompromisslose und heldenhafte Zukunft.²⁰⁰ Grundlegend erkennt Mazierska in all den Handlungen von Verrat, Gnade, Heldentum und Sexualität die immer gleiche Nüchternheit in der Präsentation. Keiner von den Opfern, den Helden oder den Unterdrückern im Film erhalten detaillierte psychologische Porträts. Unser Kontakt mit ihnen ist kurz und unvollständig, ähnlich wie das eines Besuchers im Konzentrationslager, was darauf anspielt, dass der Film kurz vor dem Besuch des Roten Kreuzes handelt.²⁰¹

Der Zählappell im Bauschowitz Kessel für den bevorstehenden Transport, verdeutlicht, laut Liebmann und Quart, die nüchtern bürokratischen Ausmaße des Holocaust. Marmulstaubs Assistent sitzt an einem Schreibtisch auf einem sehr weiten Feld. Er ruft jeden Namen auf. Daraufhin rennt der jeweils aufgerufene Deportierte zum Obersturmbannführer, um sich zu melden.²⁰²

²⁰⁰ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 166-167

²⁰¹ vgl. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, 2008: 62

²⁰² vgl. Liebmann & Quart, *Homevideo: Czech Films of the Holocaust*, 1996: 49-51;
zit. n. Schultz, *Filmography of World History*, 2007: 175

Die Szene ist geprägt von einer angespannten Atmosphäre. Die aufgerufenen Internierten rennen immer wieder durch die Gassen, der in Reih und Glied gestellten Menschengruppen. Einer nach dem anderen muss sich dem Spießrutenlaufen ergeben. Die Ohnmacht der Massen verdeutlicht die Hilflosigkeit der Insassen. Zahlen und Namen werden geschrien, die von einer Liste abgelesen werden. Mazierska attestiert *Transport z ráje* kafkaesque Dimensionen, da Brynych Theresienstadt als extrem bürokratisiertes Universum darstellt, wo das reale Leben der Insassen nur noch der Schatten ihres einstigen Lebens ist. Das frühere Leben befindet sich in einem Ordner. Hier sterben die Leute nicht dafür, was sie getan haben, sondern dafür, dass ihr Name auf einer Liste steht.²⁰³



Abb. 27: Zählappell

Schließlich steht die Abfahrt des Transportes an. Dabei erhält Löwenbach die zweifelhafte Ehre, als Letzter den Transport zu betreten. Nachdem Löwenbach Obersturmbannführer von Holler wissen ließ: „Die Geschichte lehrt, dass die Tyrannen immer unterliegen.“ Woraufhin von Holler entgegnet: „Wir werden die Menschen schon an ihre Angst zu erinnern wissen.“ Marmulstaub steht schweigsam am Zug und zieht seinen Hut vor Löwenbach.

²⁰³ vgl. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, 2008: 62



Abb. 28: Ende

Für General Knecht ist ebenfalls die Zeit des Abschieds gekommen. Er ist sehr zufrieden und sieht Theresienstadt bestens vorbereitet für den Besuch des Roten Kreuzes. Er selbst kann leider nicht bei diesem Anlass dabei sein. So wie der Zuschauer mit General Knecht Theresienstadt am Anfang betreten hat, so verlässt der Zuschauer Theresienstadt wieder mit ihm. Zur Feier des Tages werden Champagner und belegte Brote bestellt. Nur das Pfeifen des Zuges erinnert an den Transport.

Der Film arbeitet dank einer strengen Formgestaltung auf einem hohen realistischen Level. Es wird gerade so viel gezeigt, dass man einen Einblick in den Tagesablauf des Lagers und den Qualen der Insassen bekommt. Diese verallgemeinernde Methode steht im augenscheinlichen Gegensatz zu *Daleká cesta* (1949) oder *Schindlers Liste* (1993), wo der Focus auf „Spezialfälle“ gelegt wird. Die Idee, dass einer der Hauptinstitutionen des Holocaust, das Ghetto, von einem moralischen Blickpunkt betrachtet wird, ermöglicht in *Transport z raje* ein sehr komplexes Universum, in dem sich die Rollen der Unterdrücker und Opfer überlappen.²⁰⁴ In einem viel größeren Ausmaß als Radok in *Daleká cesta* zeigt Brynych, laut Mazierska, die maskuline Ordnung im Ghetto. Die Naziaufseher sind im Gegensatz zu *Daleká cesta* alles Männer, der Judenrat, welcher die Zusammenstellung der Transporte zu den Gaskammern bestimmt, die sogenannten Kapos, die für die Disziplin verantwortlich sind, wie auch der Regisseur des Propagandafilms Kurt Geron.²⁰⁵ Vergleichsweise sind die Führer des Widerstandes ebenfalls alles Männer, auch wenn sie sich auf die Hilfe der Frauen verlassen müssen, um ihre illegale Arbeit durchzuführen.²⁰⁶

²⁰⁴ vgl. Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*, 2008: 62

²⁰⁵ vgl. ebd.

²⁰⁶ vgl. ebd.: 62-63

Laut Bartov enthält der Film all die notwendigen Bestandteile einer zukunftsorientierten Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse, wo Gerechtigkeit und Zukunft unweigerlich einhergehen müssen. Die Helden treten als entschlossen, unbeugsam und moralisch überlegen auf. Die Schurken dagegen sind böse, unhöflich, korrupt und brutal.²⁰⁷



Abb. 29: Held versus Schurke

Entgegen ihrem kritischen Essay, „*The Jew as a Female Figure in the Holocaust Film*“ von Judith Doneson ist der jüdische Mann in *Transport z ráje* nicht entmannt und muss sich durch ein maskulines Szenario beweisen. Die Widerstandgruppe der jungen Männer fällt zwar dem Schicksal des Transportes zum Opfer. Jedoch zelebrieren sie das Leben bis zum Ende. Sie sind aktiv und resistent gegenüber den Einflüssen von außen. Sie sind in der Lage allein zu handeln und brauchen keinen Beschützer. Sie entscheiden sich nicht gegen sondern für die Liebe, Romantik und Nächstenliebe. Dank ihres Heldenmuts wird das Böse vermutlich zerstört. In der Zeit als der Film gedreht wurde, wusste jeder, dass der eine Tyrann von einem anderen ersetzt wurde. Eher als die Opferrolle und der Verlust der Juden wird die Darstellung des heldenhaften Widerstands in *Transport z ráje* genutzt, um teilweise die Okkupation der Tschechoslowakei durch das kommunistische Regime fast zwei Jahrzehnte nach der Befreiung von den Deutschen in einem kritischen Licht zu stellen und daran zu erinnern, dass sich das Volk immer noch unter Fremdherrschaft befindet.²⁰⁸

„Nachdem die ersten Versuche Brynychs und anderer Regisseure, sich unmittelbar und kritisch mit der sozialistischen Gegenwart auseinanderzusetzen, vom Apparat erstickt worden waren, bekamen Filme über den Krieg und die Judenverfolgung einen doppelten Boden.“²⁰⁹

²⁰⁷ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 167

²⁰⁸ vgl. ebd.

²⁰⁹ Hanno Loewy, *Rekonstruktion und Groteske*. In: Loewy & Rauschenberger (Hg.): „*Der Letzte der Unge-rechten*“, 2011: 180

3.2.3 Schlussbetrachtung - *Transport z ráje*

Die Rückkehr des tschechischen Kinos nach Theresienstadt im Jahre 1962 mit *Transport z ráje* ist ein weiterer filmhistorischer Schritt, diesen Ort cinematographisch zu verarbeiten. Der Zuschauer erlebt einen Tag im Ghetto Theresienstadt, welcher viele historische Eigenheiten dieses Ortes vermischt und persifliert. Die Leitbilder von Ordnung und Chaos wechseln sich ab und zeichnen den Ort als bürokratisierte Institution, deren Bewohner nur noch Zahlen sind, die auf ihre Vernichtung warten. Brynych zeigt Theresienstadt als komplexes Universum mit sich überschneidenden Helden und Opferrollen. Gleichzeitig verzichtet er aber auf die typische Opferrolle des hilflosen Juden und stellt junge jüdische Insassen, welche selbstbewusst und der Liebe zugewandt agieren, dar. Dieses Heraustreten der Opferrolle durch die Liebe ist eine Form der Unbeugsamkeit, welche in *Transport z ráje* gemeinsam mit dem organisierten Widerstand zusammentrifft und die Insassen zu Helden macht. Dieser Widerstand gegen die Obrigkeit der Nazi Herrschaft im damals tschechoslowakischen Theresienstadt war gleichzeitig ein filmischer Widerstand des tschechoslowakischen Films gegen die Okkupation der Tschechoslowakei durch das kommunistische Regime.

3.3 *Poslední motýl* - Der letzte Schmetterling

Karel Kachyňa's Film *Poslední motýl* (Der letzte Schmetterling) aus dem Jahre 1990 handelt vom Pantomimen Moreau, welcher von den Nationalsozialisten dazu gezwungen wird, in Theresienstadt eine Kinderoper zu inszenieren. Der Grund hierfür liegt im bevorstehenden Besuch des Internationalen Roten Kreuzes. Die Inszenierung soll dabei helfen, das Bild eines vorbildlichen Musterghetto zu präsentieren, um die Rot-Kreuz-Delegation von der realen Situation hinwegzutäuschen. Der Film repräsentiert das Leitthema des dramatischen Schauspiels nach Kerner.

3.3.1 Der Holocaust als dramatisches Schauspiel

Viele Holocaustfilme halten sich, laut Kerner, an die allgemeinen Grundsätze einer dramatischen Struktur. In dieser Struktur gerät der Protagonist in einen Konflikt und wird später dazu gezwungen, sich einer Transformation zu unterziehen. Kerner nennt als Beispiel *Schindlers Liste* (1993) von Steven Spielberg und erklärt die Merkmale des Holocaust-Films im Genre des dramatischen Schauspiels. Der Hauptcharakter in *Schindlers Liste* ist kein Jude, sondern der nach Erfolg und Vermögen strebende deutsche Unternehmer Oskar Schindler, der sich, laut Kerner, von einem egozentrischen Frauenheld zu einem aufopferungsvollen Retter entwickelt.²¹⁰ Den Konflikt in *Schindlers Liste* sieht Kerner im dramatischen Sinne zwischen der SS und Schindler. Speziell findet dieser Konflikt zwischen Schindler und Amon Goeth statt. Durch Schmeicheleien, Bestechung und List, so erklärt Kerner, soll Goeth dabei behilflich sein, Schindlers Ziel nach mehr Wohlstand zu erreichen.²¹¹ Kerner beschreibt dabei Goeth als erzählerische Hürde, welche überwunden werden muss und erklärt, dass entgegen der allgemeinen Meinung das Überleben der Juden nicht das erzählerische Ziel von *Schindlers Liste* ist. Das Überleben der Juden bezeichnet Kerner als Werkzeug zur Erreichung des erzählerischen Zieles: der Transformation Schindlers zum Erretter.

Mit dem Begriff „Werkzeug“ beurteilt Kerner, dass bezüglich der Grundsätze des konventionell erzählten Kinos, dem Konflikt und der Charakterentwicklung, der Holocaust in den meisten Fällen als Kulisse oder erzählerisches Alibi für einen Konflikt dient oder als Prüfung der Stärke des Charakters, um seine Weiterentwicklung zu fördern. Diese Tatsache wird, laut Kerner, dadurch bekräftigt, dass Holocaustfilme, welche im konventionellen Sinne ihre Geschichte erzählen, häufig das Motiv der Opferrolle der Juden nutzen.

²¹⁰ Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 31

²¹¹ vgl. ebd.: 31-32

Judith Doneson beschreibt *Schindlers Liste* exemplarisch für die Art von Film, wo Juden nach ihrer Meinung als labile Charaktere, etwas feminin und abhängig vom Schutz eines starken Nichtjuden, dargestellt werden:

*„there are no references to resistance and organization within the ghetto, the Jews remain the perfect victims - weak, ineffectual, incapable of helping themselves - the stereotype of women. If someone strong, fearless, and virile - an Oscar Schindler - does not act on their behalf, they are doomed.“*²¹²

Kerner charakterisiert die Beziehung, die sich zwischen Schindler und Ignaz Stern entwickelt, als eine Art Romanze zwischen Mann und Frau. Kerner skizziert Stern in all seinen Vorhaben und Absichten als eine „Frau“. Des Weiteren beschreibt er Stern hinsichtlich Verhalten und Sprache als relativ weich. Dieser agiert abseits der gezeigten Filmhandlung und überlässt damit Schindler die Bühne als erfolgreichen Geschäftsmann und Schürzenjäger.²¹³ Ein nichtjüdischer Held, dessen Einfühlungsvermögen mit den Juden ihn zu einer Art Retter einer großen passiven Gemeinschaft werden lässt, welche sich schon mit ihrer drohenden Vernichtung abgefunden hat, sind, laut Bartov, die Hauptverknüpfungspunkte zwischen *Schindlers Liste* und *Poslední motýl* (Der letzte Schmetterling) von Karel Kachyňa.²¹⁴

²¹² Doneson, „*The Image Lingers: The Feminization of the Jew in Schindler's List*“. In: Yosefa Loshitzky, *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, 1997: 146; zit. n. Kerner, 2011: 285

²¹³ Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 32

²¹⁴ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 163

3.3.2 Filmische Verarbeitung und historische Intertextualitäten

Karel Kachyňa gehörte neben Miloš Forman, Jiří Menzel und Zbyněk Brynych zur *Czech New Wave* liberaler Filmemacher. Sein Film *Ať žije republika* (Es lebe die Republik) von 1965 handelt von der Vertreibung der Sudetendeutschen aus der Tschechoslowakei im Jahre 1945. Die politische Satire *Ucho* (*Das Ohr*) aus dem Jahre 1970 beschreibt die allgegenwärtige Überwachung des tschechischen Geheimdienstes und wurde vom kommunistischen Regime verboten und erst im Jahre 1989 wieder gezeigt.²¹⁵

Kachyñas *Poslední motýl* erschien im Jahre 1990 in Europa und 1993 in den USA und somit im gleichen Zeitraum wie *Schindlers Liste*.²¹⁶ Die tschechische, englische und französische Co-Produktion mit der Musik von Oscarpreisträger Alex North²¹⁷ (*Unchained Melody*) handelt von Antoine Moreau, einem international anerkannten französischen Pantomimen, welcher die Aufmerksamkeit der Gestapo in Paris auf sich zieht, da er den Hitlergruß bei seinem Auftritt parodiert. Darüber hinaus entpuppt sich seine Geliebte als Mitglied der Resistance. Bartov erklärt, dass *Poslední motýl* weltweit nicht denselben starken Einfluss auf das Publikum wie *Schindlers Liste* hatte, aber einige Parallelen in beiden Filmen zu erkennen sind. Abgesehen davon, dass die zwei Filme fast zeitgleich in den Kinos erschienen, liegen die Gemeinsamkeiten gemäß Bartov bei dem nicht-jüdischen Helden und der passiven jüdischen Gemeinschaft.²¹⁸ David Mills ergänzt die lebensrettende Liste mit jüdischen Namen, welche in *Schindlers Liste* eine Rolle spielt, aber ebenfalls in *Poslední motýl* den dramatischen Dreh und Angelpunkt bildete.²¹⁹

Die Hauptfigur Antoine Moreau präsentiert sich am Anfang als egozentrischer Frauenheld, unsympathischer Trinker und abgehalfterter Künstler. Er scheint nicht besonders attraktiv und ist dazu noch von Eifersucht zerfressen. Moreau ist zu Beginn immer noch eine internationale Berühmtheit als Pantomime, doch scheint seine Glanzzeit vorüber.

²¹⁵ vgl. IMDb.com, Inc. (2015): Karel Kachyna. URL:

http://www.imdb.com/name/nm0434189/bio?ref_=nm_dyk_trv_sm#trivia [Stand: 17.03.2015]

²¹⁶ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 163

²¹⁷ Alex North schuf den Soundtrack von *Spartacus* (1960), *Cleopatra* (1963), *Good Morning, Vietnam* (1987) und die von Kubrick nicht verwendete Filmmusik von *2001-Odysee im Weltall* (1969)

²¹⁸ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 163-164

²¹⁹ vgl. Mills (1994): 'The Last Butterfly' (NR). URL:

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelastbutterflynmills_a09e21.htm [Stand: 17.03.2015]

Dem ersten Eindruck eines selbstverliebten Wichtigtuers zum Trotz beschreibt der Journalist und Drehbuchautor David Mills in einem Artikel in der Washington Post aus dem Jahre 1994, dass die Hauptfigur Moreau bei einer üblichen abendlichen Vorstellung auf der Bühne seinen moralischen Mut zeigt.²²⁰ Direkt vor den Deutschen Offizieren entwickelt sich seine Show in eine Persiflage des Hitlergrußes durch einen scheinbar steifen Arm. Moreaus Arme und Beine beginnen ein „Eigenleben“ zu führen, sie springen unkontrolliert abwechselnd hervor und Moreau schafft es nicht, diese zurückzuhalten. Laut Mills ist dies Kachyňas erste bescheidene Entfaltung der Idee und Metapher, Kunst als Medium für die emotionale Wahrheit zu nutzen.²²¹



Abb. 30: Emotionale Wahrheit

Einige Tage später muss sich Moreau vor der Gestapo für seinen Auftritt und das Doppelleben seiner Freundin in der Resistance rechtfertigen. Am Anfang glaubt die Gestapo, dass es sich bei Moreau um einen Juden handelt. Er wird gezwungen seinen Intimbereich zu präsentieren, damit der Gestapobeamte die Annahme bestätigen kann. Die Gestapo und der Zuschauer wissen ab diesem Moment, dass die Hauptfigur des Films kein Jude ist. Darüber hinaus werden Moreau noch weitere antifaschistische Aktivitäten mit Hilfe alter Fotoaufnahmen nachgewiesen. Moreau entpuppt sich nun noch mehr als querulantischer Geist und der Zuschauer begreift, dass die Show am Anfang kein rebellischer Einzelfall aus reiner Beliebigkeit war. Moreau ist nicht nur ein eitler, versoffener Aufschneider, sondern ein künstlerischer Widerständler mit System.

²²⁰ vgl. Mills (1994): 'The Last Butterfly' (NR). URL:

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelastbutterflynmills_a09e21.htm [Stand: 17.03.2015]

²²¹ vgl. ebd.

Die Sympathie zu Gunsten der Hauptfigur ändert sich ab diesem Moment. Moreau wird von der Gestapo geschlagen, gefoltert und verhört und für den Zuschauer zum tragischen Helden. Er steht klar auf der Gegenseite des Faschismus und das Publikum hat nun die Möglichkeit sich mit Moreau zu identifizieren:

“[...] because the spectator’s identification is most often aligned with the one character (or cast of characters) that does resist, [...]”²²²



Abb. 31: Antifaschistische Parodie

Der anfänglichen Antipathie zum Trotz empfindet der Betrachter Mitleid mit der Hauptfigur. Im weiteren Verlauf des Films erfährt Moreau, dass Adolf Hitler angeblich den Juden eine Stadt geschenkt habe und dass er für eine Vorstellung für die Kinder Theresienstadts angeheuert werden soll. Von Folter gezeichnet und im Angesicht einer drohenden Gefängnisstrafe akzeptiert Moreau das Angebot der Gestapo als Gastspieler im jüdischen Ghetto Theresienstadt aufzutreten. Moreau wird zynischer Weise eindringlich gebeten, doch bitte an die Kinder zu denken, welche ihn bewundern. Mit dem vermeintlichen Versprechen nach der Beendigung wieder nach Paris zurückzukehren, senden die Nazis den Nichtjuden Moreau in das jüdische Ghetto Theresienstadt. Es kommt zu einem fließenden Wechsel von Widerstand durch den provokativen Auftritt Moreaus, seiner Vergangenheit und der Offenbarung der rebellischen Aktivitäten der Geliebten. Die Ambitionen beider Charaktere werden am Anfang des Films im Keim erstickt. Moreaus Freundin stirbt auf der Flucht und Moreau selbst verlässt Paris und landet im Ghetto. Der Film wechselt zum dramatischen Spektakel. Bevor Theresienstadt selbst in Erscheinung tritt, sehen wir die Kinder Theresienstadts mit ihren für diesen Ort ikonografischen Kinderzeichnungen.

²²² Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 59-60

In dem Buch *Theresienstadt - eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung* beschreibt Prof. Wolfgang Benz der Technischen Universität Berlin die Malereien als die wohl berührendsten Beweisstücke der über 10.000 verfolgten Kinder, welche in Theresienstadt inhaftiert waren.²²³ Von den Kindern unter 15 Jahren überlebte nur ein Viertel.²²⁴ In dieser Szene tritt der Zuschauer erstmalig mit den Gefangenen des Ghettos Theresienstadt in Kontakt. Diese emotionale Darstellung vereinnahmt den Zuschauer, denn die Opferrolle des kindlichen Juden scheint weitaus mehr zu wiegen als die eines erwachsenen Insassen.



Abb. 32: Kinderzeichnungen

Es spricht für sich, dass die erste Begegnung ausgerechnet mit Kindern stattfindet, sind doch ihre Zeugnisse ein fester Bestandteil der Erinnerungskultur des Ghettos:

„Die meisten wurden nach ihrer zweiten Deportation in Auschwitz ermordet. Hinterlassen haben sie Gedichte und Zeichnungen, die in aller Welt bekannt sind. [...] Man kann sich der emotionalen Kraft dieser Bilder nicht entziehen. Vielleicht vermitteln sie aber in ihrer kindlichen Ästhetik ein zu schönes Bild von der Wirklichkeit Theresienstadts. Man muss die Bilder entschlüsseln; wenn das nicht gelingt, besteht die Gefahr des Eindrucks einer scheinbaren Idylle.“²²⁵

²²³ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 226

²²⁴ vgl. Miroslav Kárný und Margita Kárná, *Kinder in Theresienstadt*. In: *Dachauer Hefte* 9, 1993: 14-31, zit. n. Benz, 2013: 226

²²⁵ Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 226

Im Film besteht diese Gefahr des falschen Eindrucks nicht, denn durch die Beschreibung der Kinder weiß der Zuschauer, dass diese Bilder kein Abbild der vermeintlichen Wirklichkeit Theresienstadts sind, sondern ihre visualisierten Wunschträume. Benz erklärt, dass Kinder und Jugendliche einen großen Teil der Bevölkerung des Ghettos ausmachten. Des Weiteren beschreibt Benz ihre Lebenssituation als nicht unbedingt besser als die der erwachsenen Insassen. Die Eltern nahmen Anstrengungen in Kauf, um den Schutz ihrer Kinder zu gewährleisten. Durch extra Lebensmittelrationen wurde versucht, das Leben der Kinder zu erleichtern. Benz ergänzt, dass die Deportationen nach dem Osten auch für die jungen Einwohner eine ständige Gefahr darstellten.²²⁶

Im Gegensatz zur ausführlichen Einführung des Schicksals Moreaus, fällt die Vorstellung der Kinder kurz und prägnant aus. Sie spielen zwar eine wichtige Rolle. Jedoch sind sie „nur“ die Antriebsfeder für Moreaus Geschichte und Entwicklung und haben dementsprechend weniger Zeit, im Film selbstständig zu agieren, als der nicht jüdische Hauptheld des Films:

“This Manichean arrangement positions the protagonist, with whom we identify, against the very forces of evil, and the Jew is rendered as the mere foil that drives the good versus evil plot.”²²⁷

Moreaus Erstkontakt mit Theresienstadt erfolgt wie bei der Einführung in *Transport z ráje* (siehe Kap. 3, Abb. 2) durch einen schwarzen Mercedes der SS und wie bei *Daleká cesta* durch das obere Wassertor (siehe Kap. 2, Abb. 3). Kachyňa kombiniert die jeweiligen filmischen Erstkontakte aus *Daleká cesta* und *Transport z ráje* und schafft damit gleichzeitig eine szenische Hommage an beide Vorgängerfilme. Des Weiteren betrachtet der Zuschauer die Einfahrt in das Ghetto Theresienstadt aus der Innenansicht des Mercedes wie bei *Transport z ráje*. Der Betrachter gelangt wie in Brynychs Werk mit dem Mercedesstern als Fadenkreuz zielstrebig in den Ort hinein.

²²⁶ vgl. ebd.: 173

²²⁷ Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 60



Abb. 33: Ankunft

Moreau wird von der Lagerkommandatur empfangen und erhält einen Hotelgutschein und die dazugehörigen Zimmerschlüssel plus Essensgutscheine. Auf die Frage, was mit Moreaus Reisepapieren und seinem Geld sei, erklärt die Sekretärin der Kommandatur, diese seien unnötig. Moreaus Identität befindet sich nun in der Hand der SS. Ebenfalls wird er bezüglich des Termins seines Auftritts als Gastspieler im Unklaren gelassen. Von einem Insassen wird Moreau mit Hilfe eines Handkarrens, worauf sein Gepäck verstaut ist, zu seinem Hotel gebracht. Als Moreau das Hotel erreicht, begegnet er einer Gruppe von Kindern. Unter ihnen der Junge Samuel und das Mädchen Stella aus der anfänglichen Szene mit den Kinderzeichnungen. Die Gruppe der Kinder erklärt sich aus eigener Initiative bereit, Moreaus Gepäck ins Hotel zu tragen. Sowohl Stella als auch Samuel scheinen geschickt im Umgang mit Erwachsenen zu sein und aus Eigennutz zu handeln. Benz zitiert den Chronisten des Ghettos H.G. Adler bezüglich des Verhaltens der Kinder, welcher die Situation vom Dezember 1942 dokumentiert:

„Gemütsärme, Verwilderung, Verrohung, Selbstständigkeit, ungesunder Schachergeist, Überheblichkeit, krasser ungezügelter Egoismus, Verschlagenheit, aber selbst Verlogenheit, Neigung zu gelegentlichem oder gar zu systematisch geübtem Betrug, Diebstahl und Raub, vielleicht auch [...] Schamlosigkeit und Verwahrlosung in sexueller Hinsicht sind die selbstverständlichen Folgen.“²²⁸

²²⁸ H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, 1955: 548; zit. n. Benz, 2013: 227



Abb. 34: Kontaktaufnahme

Schließlich wickeln Stella und Samuel die zwei erwachsenen Personen um den Finger, beziehungsweise werden die beiden abgelenkt, wodurch Stella ermöglicht wird, einen Teil des Gepäcks zu entwenden. Laut Benz gehört zum Gesamtbild Theresienstadts auch die physische und psychische Verwilderung der kindlichen Insassen.²²⁹ Die soziale Verwahrlosung wird in dieser Szene des Films deutlich gemacht. Die Kinder werden als eine verschlagene Diebesbande dargestellt, welche aber im Unterschied zum gängigen Motiv des sogenannten hilflosen Juden unabhängig und gewitzt agieren. Die anfängliche Vermutung des Zuschauers vom doppelharten Schicksal als kindlich jüdischer Insasse wird durch die vermeintliche Souveränität der Kinder in dieser Szene relativiert.

Als sich Moreau mit den Straßen Theresienstadts vertraut macht, betrachtet er einen Laden mit Schaufensterpuppen in elegante Mode und dem obligatorischen gelben Davidstern gekleidet. Als er diesen „Laden“ betritt, entpuppt sich für ihn das Grauen. Es ist ein überfülltes Zimmerchen mit alten und kranken Greisen und einem Toten, welcher zur letzten Ruhe gebettet wird. Die Wahrheit hinter der Fassade offenbart sich Moreau. Er zeigt sich geschockt vom schrecklichen Elend, in dem die Juden leben.

²²⁹ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 226



Abb. 35: Erster Eindruck

Moreau erkennt rasch, mit welchen Entbehrungen die Juden ihr Dasein bestreiten müssen und die Tragödie sowie die Gefahr, die in der Luft dieses Ortes liegen. Das Mitgefühl mit den Insassen ist ein weiterer Motor zur Transformation Moreaus zum Helden. Die große passive Gemeinschaft begegnet Moreau in Form einer riesigen Stadtbevölkerung. Diese hat sich mit ihrem Schicksal abgefunden, vegetiert dahin und agiert ohnmächtig auf Befehle. Dieser erste Eindruck der erwachsenen Insassen steht im krassen Gegensatz zu der Vitalität und Verschlagenheit der kindlichen Häftlinge. Im Widerspruch zu Ihnen scheinen die Kinder, noch nicht aufgegeben zu haben.

Während seiner Wanderung durch die Stadt wird Moreau vom Ältestenrat der jüdischen Selbstverwaltung beobachtet. Sie rätseln über den Sinn und Zweck der Anwesenheit Moreaus in Theresienstadt, da dieser offenbar kein Jude sei. Währenddessen schlendert Moreau in die Bank. Diese soll sich ebenfalls wie das „Geschäft“ mit den Schaufensterpuppen als weitere Farce offenbaren.

Benz beschreibt, dass die sogenannte „Bank der jüdischen Selbstverwaltung“ auf Befehl der SS-Kommandantur errichtet worden ist. Die Eröffnung fand am 12. Mai 1943 statt. Die Geldscheine waren mit dem Bild Moses und der dazugehörigen Gesetztafel bedruckt, welche, laut Benz, in mehreren sogenannten „Werten von Kronen-Quittungen“ bedruckt worden sind. Gemäß Benz war die Funktion der Bank die Geldschöpfung und die Überwachung des Notenumlaufs. Für jeden Bewohner wurden, laut Benz, Sparkarten ausgegeben, auf denen die Bezahlung der ausgeführten Arbeit der Insassen angerechnet wurde.²³⁰

²³⁰ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 45 - 46



Abb. 36: Bank

Die Autoren des Buches *Theresienstadt - Eine Zeitreise* Uta Fischer und Roland Wilberg weisen darauf hin, dass die Bank weder über eine Wechselstube noch Goldreserven verfügte und dass das Ghetto­geld außerhalb Theresienstadts nichts wert war. Dieses „Geld“ ermöglichte den Eintritt in das Kaffeehaus und den Kauf von beschlagnahmten Textilien.²³¹ Die Bank war ein entscheidender Bestandteil für die erfolgreiche Täuschung der Rot-Kreuz-Delegation.²³² Moreau erfährt nun, dass sein Geld nichts wert ist, er kann sich damit nichts kaufen und er soll es eher als Souvenir ansehen. Wieder auf Stadtwanderung gelangt der Protagonist zu einer weiteren Station, welche das Leben in Theresienstadt prägte: das Kaffeehaus. Selbst darin nützt ihm das Ghetto­geld nichts. Da er kein Jude ist, wird er auch nicht bedient und muss somit das Etablissement verlassen. Ähnlich wie die Bank sollte das Kaffeehaus eine entscheidende Rolle zur Täuschung des Roten Kreuzes spielen.

Benz beschreibt, dass das Kaffeehaus am 08. Dezember 1942 eröffnet wurde, aber nicht von Anfang an zum Täuschungsmanöver gehörte. Im Gegensatz zu den geordneten und normal besetzten Plätzen des Kaffeehauses in *Poslední motýl* beschreibt Benz die Räumlichkeiten als stets überfüllt. Darüber hinaus erklärt er, dass dieser Einrichtung eine soziale und kulturelle Funktion innewohnte. Gemäß Benz erhielt man dort für die genehmigten zwei Stunden Aufenthaltsdauer musikalische Darbietungen und somit ein Gefühl an das vergangene bürgerliche Leben.²³³

²³¹ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 317

²³² vgl. Hans-Ludwig Grabowski, *Das Geld des Terrors. Geld und Geldersatz in deutschen Konzentrationslagern und Ghettos 1933-1945*, 2008: 396-414; zit. n. Benz, 2013: 45-46

²³³ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 125-126



Abb. 37: Kaffeehaus

Fischer & Wildberg hingegen bezeichnen das Kaffeehaus als eines der makabersten Institutionen in dem Ghetto. Die Auswahl bot Ersatztee und dünnen Ersatzkaffee an, aber kein Gebäck oder dergleichen. Per Bezugsschein erhielten, laut Fischer und Wildberg, vor allem „Prominente“ den Eintritt in das Kaffeehaus und somit die Möglichkeit die beiden zur Auswahl gestellten „Getränke“ für zwei „Kronen“ Ghettogeld zu erwerben.²³⁴ Im Film sorgt eine Sängerin mitsamt ihrer Band und ihrem trostbringenden Lied für Unterhaltung im Kaffeehaus. Bei der Sängerin handelt es sich um Hana Hegerová, der berühmtesten Chansonsängerin Tschechiens.²³⁵

Hier besteht eine klare Intertextualität auf den Prominentenstatus, welcher dem Ghetto Theresienstadt innewohnte. Vor dem Kaffeehaus zündet sich Moreau eine Zigarette an und wird anschließend von patrouillierenden deutschen SS-Männern bedroht. Das Rauchen im Ghetto steht unter Strafe. Auch für das Tragen seines Herrenhutes wird Moreau bestraft und zusammengeschlagen. Nach diesem Vorfall bringt Stella die gestohlene Tasche zu Moreau zurück und bittet ihn, im Glauben er sein ein Magier, sie aus Theresienstadt zu befreien.

Am nächsten Tag findet ein Gespräch mit dem Lagerleiter Gruber über die geplante Vorstellung statt und Moreau macht sich widerwillig an die Vorbereitungen seines Theaterstücks.

²³⁴ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 281

²³⁵ vgl. Kachlíková (2011): Chanson-Sängerin Hana Hegerová beendet ihre Karriere. URL: <http://www.radio.cz/de/rubrik/musik/chanson-saengerin-hana-hegerova-beendet-ihre-karriere> [Stand: 18.03.2015]

Während der ersten Planung der Aufführung versucht Vera, die Hüterin der Ghettokinder, Moreau zu überzeugen, ihre Schützlinge auf der Liste für sein Stück zu verwenden. Moreau kann in diesem Moment noch nicht ermessen, welche Bedeutung die Liste hat. Er lehnt ab und gibt das Dokument zurück.



Abb. 38: Vorbereitung in der Turnhalle

Auch ist er sich über die Aufführung an sich nicht im Klaren, nur dass das Stück auf ein Märchen der Gebrüder Grimm basieren soll. Moreau hat derweil eine Gruppe Musiker um sich versammelt, welche ihn bei der musikalischen Untermalung des Stückes unterstützen sollen. Die Musiker sind es auch, die Moreau überzeugen, sich die Liste anzuschauen und Vera mit Ihren Kindern eine Chance zu geben. Sie bestehen auch darauf, dass Moreau das gesamte Orchester engagieren soll. Die Künstler treten aus ihrer Passivität und bringen Moreau geschickt dazu, sie unter dem Schutz der Liste zu stellen. Die Räumlichkeiten in dieser Szene ähneln dabei einer Turnhalle, was in der historischen Betrachtung eine klare Aussage darstellt:

„Für den Besuch der Delegation des Roten Kreuzes im Juni 1944 war „Brundibar“ als Demonstration des kulturellen Lebens im Ghetto ausgewählt worden. Dazu musste eine Probevorstellung für den Lagerkommandanten und seine Entourage gegeben werden. Sie fand im Sokol Haus statt.“²³⁶

Bei dem Sokol-Haus handelte es sich um den Verein der patriotischen Sokol-Turnverbindung zwischen 1928 und 1930.²³⁷ Der Film spielt offensichtlich auf die Kinderoper *Brundibár* an und nimmt dessen Geschichte als loses Vorbild.

²³⁶ Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 110

²³⁷ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 77

Moreau folgt Vera in das Kolumbarium, einer Art Totenkammer mit unzähligen beschrifteten Urnen. Ihm kommen weitere Zweifel. Vera erklärt, was es mit den Urnen auf sich hat. Benz beschreibt, dass ab Oktober 1942 die Verstorbenen im Krematorium verbrannt wurden, um deren Asche in Kartons zu füllen, welche mit dem Namen und der Evidenznummer der Verstorbenen beschriftet waren. Als die SS, laut Benz, im November 1944 die Spuren zu verwischen begann, enthielt das Kolumbarium 20.000 Urnen. Benz verdeutlicht, dass diese Urnen durch einen LKW zur Eger transportiert wurden, um die Asche im Fluss zu entsorgen. Diese Aufgabe oblag einem speziellen Arbeitskommando.²³⁸



Abb. 39: Asche in die Eger

Benz zitiert dabei eine Zeitzeugin, welche die Geschehnisse im Film bestätigt:

„Bis Ende des Jahres 44 verbrannte man die Toten im Krematorium. Als aber der Krieg verloren war, kam der Befehl, die sogenannten Urnen (bestehend aus Konservenbüchsen oder Pappschachteln) zu entleeren und die Asche irgendwohin zu schaffen. Dazu wurden die übriggebliebenen alten Frauen angestellt. Sie bildeten eine lange Reihe von Theresienstadt nach Leitmeritz bis zur Eger. Die Urnen mussten von Hand zu Hand weiter gereicht werden bis sie den Fluss erreichten, dort wurden sie hereingeschmissen. Viele Frauen sind ohnmächtig zusammen gebrochen.“²³⁹

Durch Vera erfährt Moreau ebenfalls von den todbringenden Transporten und dass er jeden Juden, den er für seine spezielle Aufführung involviert für den Transport zeitweise aussparen kann.

²³⁸ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 151 -152

²³⁹ Protokoll Frau H.G., 7. und 16. 7. 1955, Wiener Library P. III. h. No. 120; zit. n. Benz, 2013: 152

Moreau begreift auch, dass sein „Besuch“ ein Teil des Plans der Deutschen ist, das Rote Kreuz zu betrügen. Neben der Vortäuschung von ausreichender Nahrung, Sport- und Beschäftigungsmöglichkeiten soll Moreaus internationaler Prominentenstatus die Existenz dieses Ghettos legitimieren. Laut Bartov transformiert sich Moreau ab diesem Zeitpunkt, welcher von Anfang an einfach nur so schnell wie möglich zurück nach Paris wollte. Er beharrt nun darauf, so viele Kinder und Musiker wie möglich in sein Stück aufzunehmen, weil er weiß, dass dieses Manöver sie vorübergehend vor dem sicheren Tod bewahren wird.²⁴⁰ Der Nichtjude Moreau schützt die jüdischen Insassen mit Hilfe seiner Kunst und der Zuschauer steigert seine Identifikation mit der Hauptfigur.

“This constellation of characters serves the spectator’s ego, because the spectator’s identification is most often aligned with the one character (or cast of characters) that does resist, or the character that tries to save the hapless Jews.”²⁴¹



Abb. 40: Schutzzone Theater

Die Turnhalle verwandelt sich in ein Refugium aus Träumen und mit ihnen die Insassen. Die Kinder, Musiker und Moreau erstrahlen wieder in einem Glanz, als wären sie vom Leid des Lagerlebens befreit. Moreaus gestaltet zusammen mit Vera ein enormes Ensemble aus Kindern und international bekannten Musikern.

²⁴⁰ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 162

²⁴¹ Kerner, *Film and the Holocaust*, 2011: 59-60

Eine Anspielung auf das kulturelle Leben, das in Theresienstadt herrschte:

„Die Häftlingsgesellschaft, die von jüdischen Intellektuellen, Künstlern, Wissenschaftlern, von Prominenten und Alten geprägt war, bildete ein Unikum und ebenso einzigartig war das kulturelle Leben.“²⁴²

Eine Wendung der Ereignisse entsteht, als die Hauptdarstellerin des Theaterstücks Stella beim Stehlen erwischt wird und sie auf den nächsten Transport gesetzt werden soll. Nun begegnet Moreau erstmalig den Ausmaßen der Vernichtungspolitik. Massenhaft werden die Insassen in die Waggonen getrieben und Moreau muss sich im Chaos des Transports zurechtfinden.



Abb. 41: Transport

Der Transport war, laut Benz, für das betroffene Kind der sichere Tod. Für die Übriggebliebenen bestand weiter die Gefahr der nahenden Vernichtung. Benz erklärt, dass zu Beginn Kinder bis zu zwölf Jahren geschützt werden konnten, aber nach einer Weile die Altersgrenze herabgesetzt wurde, sodass ab Oktober 1944 Säuglinge auf den Transport geschickt wurden.²⁴³

„Von den 15 000 Kindern, die durch Theresienstadt gegangen sind, blieben im Winter 1944/45, nach der Abfahrt des letzten Transportes, 1086 Kinder übrig, und nach Kriegsende kehrten aus den Konzentrationslagern nicht mehr als 100 Kinder über vierzehn Jahre zurück.“²⁴⁴

²⁴² Benz, *Theresienstadt- Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 108

²⁴³ vgl. ebd.: 173

²⁴⁴ Tätigkeitsbericht Willy Groag, „Soziale Jugendfürsorge (1941-1944)“, zit. n. Miroslav Kárný und Margita Kárná, *Kinder in Theresienstadt*. In: *Dachauer Hefte* 9, 1993: 14-31, Zit. 14 f.; zit. n. Benz, 2013: 173

In letzter Sekunde schafft er es, Stella zu finden und überzeugt den Lagerleiter, dass sie unentbehrlich für die Aufführung ist. Stella entkommt knapp und als Ersatz wird ein kleiner Junge, viel jünger als Stella, auf den Transport geschickt. Nur ihm, dem Nichtjuden Moreau, war es möglich, der auf den Tod wartenden Stella zu helfen. Das ist Moreaus erste konfrontierende Handlung als Held, muss er doch aktiv mit dem Lagerleiter Burger darüber verhandeln, dass Stella unabdingbar für die Aufführung ist. Die Proben können weitergehen und der Tag des Besuchs des Roten Kreuzes rückt näher und somit auch der Auftritt. Fischer & Wildberg erklären, dass der Grund für den Besuch des Roten Kreuzes in Theresienstadt die rund 450 dänischen Juden im Ghetto darstellen, da sich Dänemark um das Schicksal seiner Landsleute sorgte. Aus diesem Grund war es für die SS von hoher Priorität Theresienstadt repräsentabel zu machen.²⁴⁵



Abb. 42: „Verschönerungsaktion“

Die SS übertrug, laut Fischer und Wildberg, Benjamin Marmelstein vom Ältestenrat die Verantwortung zur Stadtverschönerung. Somit wurde diese Aktion in die Verantwortung der Häftlinge gelegt. Theresienstadt veränderte sich, denn Häuserfassaden wurden neu gestrichen, auf dem Stadtplatz Rasen frisch gesät und zusätzlich 1.200 Rosenstöcke gepflanzt. Des Weiteren beschreiben Fischer und Wildberg, dass ein Musikpavillon gegenüber dem Kaffeehaus entstand und in den Quartieren die dritte Etage der Stockbetten entfernt wurde. Darüber hinaus wurden rund 7.500 Insassen, darunter vor allem gebrechliche und greise Häftlinge, durch Transporte aus dem Stadtbild entfernt.²⁴⁶

²⁴⁵ vgl. Fischer & Wildberg, *Theresienstadt - Eine Zeitreise*, 2011: 248

²⁴⁶ vgl. ebd.

Diese Fakten finden sich auch in *Poslední motýl* wieder. Die renovierte Stadtkulisse steht im krassen Gegensatz zur grauen und tristen Einführungsszene zu Beginn des Films. Schon jetzt beschreibt der Dirigent des Orchesters mit viel Ironie die Aufführung als vollen Erfolg, gebe es ja jetzt genug zu Essen und sogar Zigaretten. Ihm ist natürlich bewusst, dass dies dem nationalistischen Kalkül zur Täuschung geschuldet ist. Benz schildert, dass der Besuch des Roten Kreuzes circa 12.00 Uhr in Theresienstadt eintraf und gegen Abend den Ort wieder verließ. Die Delegation bestand, laut Benz, aus elf Personen, darunter der Vertreter des Roten Kreuzes Dr. Maurice Rossel. Benz erklärt, dass Rossel der Fassade dieser Illusion Glauben schenkte und sich täuschen ließ.²⁴⁷



Abb. 43: Besuch vom Roten Kreuz

Gemäß Benz besichtigte Rossel, welcher diesen Ort als normale Provinzstadt ansah, blauäugig das Ghetto. Er ließ sich von den eleganten Damen, den glücklichen Kindern und den wohl ernährten jüdischen Bürgern, welche allen Anschein nach in einer netten Umgebung lebten, blenden und berichtete auch Unwahrheiten, die Rossel aufgetischt wurden:

„Das Ärgste war die Behauptung: «Das Lager Theresienstadt sei ein „Endlager“, normalerweise wird niemand, der einmal ins Ghetto gekommen ist, anderswohin geschickt.»“²⁴⁸

²⁴⁷ vgl. Benz, *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 188

²⁴⁸ ebd.: 189

Im Film endet der Besuch des Roten Kreuzes mit der Aufführung von Moreau, mit dem kräftig geworben wurde. Als im Laufe des Films Moreau realisierte, dass seine Aufführung zur Täuschung des Roten Kreuzes dienen sollte, lies er sein Stück anpassen und kreierte im Geheimen eine neue Version von Hänsel und Gretel. Entgegen einer angepassten von der SS gewünschten Aufführung treten die Insassen unter der Regie des Nichtjuden Moreaus in den künstlerischen Widerstand. Moreaus Hänsel und Gretel-Kreation zeigt ein Lebkuchenhaus, welches Schreckliches verbirgt. Der schönen Fassade zum Trotz entpuppt sich das Haus als karges Gefängnis für die mit dem Davidstern bestückten kindlichen Insassen. Moreaus Erfahrungen aus der Schaufensterpuppenszene²⁴⁹ von Fassade und Wahrheit, dem Sinnbild für den Ort Theresienstadt, manifestieren sich im Lebkuchenhaus. Die Inszenierung geht weiter und zeigt eine Hexe, die alle Kinder in den Ofen schaufelt. In einem der denkwürdigsten Szenen im Film bewegen eine Masse von Kindern in flammenroten Kostümen ihre Arme in regelmäßigen Wellen und verschmelzen zu einer menschlichen Glut. Währenddessen wirft die Hexe weiterhin eine Reihe von Kindern mit Davidstern unter markerschütternden Schreien in die „Flammen“ des Ofens. Für Mills schließt sich der Kreis, denn wie bei der Anfangsszene mit der Hitlergruß-Persiflage überträgt Kachyňa die emotionale Wahrheit auf den Betrachter, welche Mills zufolge klar und deutlich ist: Hier werden Kinder ermordet.²⁵⁰



Abb. 44: Aufführung

²⁴⁹ Siehe Abbildung 6

²⁵⁰ vgl. Mills (1994): 'The Last Butterfly' (NR). URL:

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelastbutterflynmills_a09e21.htm [Stand: 17.03.2015]

Wie auch Maurice Rossel verstehen die Herren des Roten Kreuzes im Film nicht, dass sich hinter der Fassade eine grausame Wahrheit versteckt. Aber die SS-Offiziere begreifen sehr wohl und so werden Moreau, Vera, Stella und die gesamten Mitwirkenden der Aufführung auf den Transport geschickt. Hier stellt Moreau ein letztes Mal seine Hitlergruß-Persiflage vor zum großen Ärgernis der Deutschen und zur Freude der Juden, bevor er zusammen mit seinen neugewonnen Freunden hinter den verschlossenen Türen der Viehwaggons verschwindet. Dieses Ende von Kachyñas fiktiver Geschichte gestaltet sich, laut Bartov, realitätsnäher, als die historisch belegte Geschichte von Schindlers Liste. Denn Schindlers erfolgreiche Rettung „seiner“ Juden wäre in der Tat absolut unglaublich, hätte sie nicht wirklich stattgefunden.²⁵¹ Der fiktionale Versuch von Moreau die Juden Theresienstadts zu retten oder zumindest die Vernichtungspolitik der Nazis vor der restlichen Welt zu entlarven, scheitert vorhersehbar. Benz kennzeichnet das Schicksal der Kinderoper *Brundibár* wie folgt:

„Nach der Aufführung des Finales im Sokol-Haus, die nur der Inszenierung der Illusion heiteren Kinderlebens und kultureller Vielfalt im Ghetto für die Kommission des Roten Kreuzes diente, kam noch die Mitwirkung am Ghettofilm, dann gab es in Theresienstadt keine Kinderoper mehr. Mit dem ersten der großen Transporte 1944 wurde das Ensemble nach Auschwitz deportiert, [...]“²⁵²



Abb. 45: Deportation des Ensembles

²⁵¹ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 163

²⁵² Benz, *Theresienstadt- Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, 2013: 111

In diesem Sinne zeigt sich Kachyňas Fiktion gemäß Bartov authentischer als Spielbergs Präsentation eines realen Ereignisses. Das erzählerische Ziel die Transformation der Hauptfigur zum Helden ist erreicht. Dabei sieht Bartov Moreau als einen noch größeren Helden als Schindler an, mit der Begründung Moreaus Beharren das Stück zu Ende zu führen und ins Besondere die Bereitwilligkeit das Schicksal der Juden zu teilen. Moreaus tiefes Einfühlungsvermögen zeichnet sich gemäß Bartov dadurch aus, dass er Seelen und keine Leben rettet. Schindler führt „seine“ Juden ins gelobte Land. Moreau begleitet „seine“ Juden auf ihre letzte Reise in die Vernichtungslager.²⁵³ Auch Mills bestätigt dies:

“Moreau, as delicately portrayed by Courtenay, is a more clearly heroic figure than Spielberg's inscrutable Oskar Schindler. And this heightens the impact of Kachyna's ending, which offers nothing akin to Spielberg's relieving images of rescue. “The Last Butterfly” may not be real, but it's true.”²⁵⁴

3.3.3 Schlussbetrachtung - *Poslední motýl*

Das klassische Drama *Poslední motýl* ist der erste Farbfilm, welcher in Theresienstadt spielt. Mit einem hohen Detailgrad wurde dabei das Ghetto am Originalschauplatz rekonstruiert. Der Film arbeitet dabei fast sämtliche typischen historischen Merkmale und Besonderheiten des Ghettos ab und befindet sich somit in der Tradition von *Daleká cesta* und *Transport z ráje*. Des Weiteren nutzt Kachyňa genauso wie seine Vorgänger den Film als Medium für die Darstellung der emotionalen Wahrheit, da die sachliche Vollständigkeit der Geschichte nicht erreichbar ist. Im Film selbst spielt die Kunst in Form von Moreau zusätzlich eine große Rolle, der mit seinem Talent die Vielfalt der künstlerischen Vorstellungskraft im Angesicht des Grauens darstellt. Von der Parodie des Hitlergrußes bis hin zum finalen Auftritt entfaltet sich nicht nur die kreative, sondern auch die emotionale Vielfalt Moreaus wie die Flügel eines Schmetterlings. Moreau durchläuft eine Transformation und entpuppt sich schlussendlich als Held.

²⁵³ vgl. Bartov, *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, 2005: 163

²⁵⁴ Mills (1994): 'The Last Butterfly' (NR). URL:

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelastbutterflynmills_a09e21.htm [Stand: 17.03.2015]

Resümee

Es wurde deutlich, dass Theresienstadt eine Filmtradition innewohnt, welche unter Zwang der Nationalsozialisten begann. Die Tragik, den Ort Theresienstadt durch Missbrauch als Drehort der Realität zu entziehen und ihn durch filmische Fiktion zu ersetzen, um damit die Shoah zu verschleiern, ist ein einzigartiges historisches Beispiel perfider Filmpropaganda. Die Kunstform des Kinos, welches die Deutschen unter anderem in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vorbildhaft beherrschten, wurde durch deutsche Nationalsozialisten zu einer Waffe, die jene Zerstörung von Millionen von Menschenleben unterstützen sollte.

Die vorliegende Arbeit erläuterte den historischen Hintergrund Theresienstadts als Filmort der Nazi-propaganda, welche die Verarbeitung durch die tschechischen Regie-pioniere voraussetzten. Die von den Nazis geführte Politik in Theresienstadt, durch Fiktion der Außenwelt eine falsche Realität zu präsentieren, wurde zum Leitthema der „Theresienstädter Filmtrilogie“ der Regisseure Alfréd Radok, Zbyněk Brynych und Karel Kachyňa. Betrachtet man nun *Daleká cesta*, *Transport z ráje* oder *Poslední motýl*, so erkennt man in allen drei Filmen die Motive von Fiktion und Realität, Ordnung und Chaos und Täuschung und Vernichtung.

Radok lässt in seinem künstlerischen Report seine persönliche Erfahrung filmisch verarbeiten, indem er reale Archivaufnahmen mit fiktiven Filmszenen konfrontiert. Durch die Vermischung von Realität und Fiktion gelingt Radok das Schicksal eines Opfers des theresienstädter Ghettos in die gesamte Maschinerie der Shoah einzuordnen. Die resultierende Emotionalität bezüglich des Einzelnen im Kontrast zum kollektiven Schicksal von Millionen unterstreicht Radoks moralische Verantwortung. Brynychs Film befreit die Insassen aus ihrer Opferrolle. Das komplexe Bürokratieuniversum Theresienstadt steht zum einen für Ordnung in Form der gewissenhaften Nummerierung und Verwaltung der Gefangenen und zum anderen für Chaos in Form der Lebensumstände der Insassen. Neben dem organisierten Widerstand befindet sich der emotionale Widerstand geprägt durch Liebe und Zuneigung im Vordergrund im Sinne Brynychs moralischer Verantwortung, sich dem Erhalt der Menschlichkeit auch unter den schlimmsten Umständen zu verpflichten. Kachyñas Geschichte eines Pantomimen im „Künstlerghetto“ Theresienstadt zeigt nicht nur eine künstlerische, sondern auch emotionale Vielfalt, welche sich erst durch den Ort des Schreckens entfaltet.

Die Kunst des Pantomimen soll zur Täuschung und Vernichtung genutzt werden, wie auch die Nazis die Filmkunst in Theresienstadt missbrauchten. Diese emotionale Wahrheit ist das Symbol der moralischen Verantwortung Kachyñas: Die Kunst selbst darf sich selbst niemals missbrauchen lassen.

In diesen drei Spielfilmen spiegeln sich die unterschiedlichen Sichtweisen dreier Regisseure über das Ghetto Theresienstadt wider. Die Filme arbeiten dabei fast sämtliche typischen historischen Merkmale des Ortes in differenzierter Weise auf und nutzen den Film im extremen Gegensatz zu den Nazis als Medium um die emotionale Wahrheit des Ortes Theresienstadt auf die Leinwand zu projizieren. Die Wahrheit über ein Lager in einem Städtchen, welches zwar über Prominente, Musiker, Künstler und somit viel Kultur verfügte, aber doch durch seine grausamen Lebensbedingungen ein menschenunwürdiger Ort war. Die Filme zeigen die überfüllten Zimmer, Dachböden, Keller und die unerträgliche Enge, die mitunter durch das Fehlen von Hygiene zu einem armseligen Dasein mit Krankheiten durch Infektionen führte. Auch die dadurch resultierende humanitäre Abstumpfung der Insassen in Anbetracht des ständigen möglichen Abtransports in den Tod führte zu einem zerrüttenden Verhältnis der Häftlinge.

Das sind drei wichtige Filmbeiträge zur Erinnerung an einen Ort, welcher die Vorstufe zu den Vernichtungslagern wie Auschwitz darstellte und somit ein entscheidender Bestandteil zur Durchführung der Shoah war. Das Gedenken und das sich Erinnern an das düstere Kapitel von 1933 bis 1945 ist unerlässlich. Europaweit befinden sich fremdenfeindliche und nationalistische Strömungen im Aufwind. Nach 70 Jahren der Befreiung von Auschwitz brennen in Deutschland Asylheime, Muslime werden als Feindbilder angesehen und Juden wieder in der Öffentlichkeit verbal angegriffen. Zu welchen Resultat Fanatismus und Intoleranz führen können, zeigt uns unter anderem Theresienstadt.

Diese Arbeit bringt Terezín unter dem Aspekt der Filmkulisse zurück in die Erinnerung und analysiert die vergessenen Werke der europäischen Kinogeschichte, welche eine filmhistorische Rolle in der medialen Aufarbeitung des Holocaust darstellen. Das Ghetto Theresienstadt wurde durch die Nutzung als Filmkulisse während des 20. Jahrhunderts zu einem Ort der Cinematographie.

Literaturverzeichnis

ADLER, H. G.: *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. Reprint 2. Auflage von 1960, Wallstein Verlag, Göttingen 2012.

ADLER, H. G.: *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*. 2. Auflage, Tübingen 1960, 548. zitiert nach: BENZ Wolfgang: *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Verlag C. H. Beck oHG, München 2013, 227.

AVISAR, Ilan: *Screening the Holocaust: cinema's images of the unimaginable*. Indiana University Press, Bloomington 1988. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011.

BARTOV, Omer: *The "Jew" in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*. Indiana University Press, Bloomington 2005.

BAUMANN, Ralf: *Wir wollten singen, wir wollten leben*. In: *Konstanzer Anzeiger* vom 26. November 2014, 3.

BENZ Wolfgang: *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Verlag C. H. Beck oHG, München 2013.

BETTELHEIM, Bruno: *The Informed Heart: Autonomy in a Mass Age*. Free Press, Glecoe, IL 1961: 264-5. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 59.

CIESLAR, Jiří: *Daleká cesta*. In: HAMES, Peter: *The Cinema of Central Europe*. Wallflower Press, London 2004.

CORELL, Catrin: *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. transcript Verlag, Bielefeld 2009.

DONESON, Judith: „*The Jew as a Female Figure in the Holocaust Film*“. In: *Shoah: a Review of Holocaust Studies and Commemorations* vol. 1, no. 1, (1978), 12. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 60.

- DONESON, Judith: *The Image Lingers: The Feminization of the Jew in Schindler's List*". In: LOSHITZKY, Yosefa: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*. Indiana University Press, Bloomington 1997, 145. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 285.
- DUDEN.de (2013): Holocaust. URL:
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Holocaust> [Stand: 24.03.2015].
- FELSMANN, Barbara; PRÜMM, Karl: *Kurt Geron - Gefeiert und gejagt*. Edition Hentrich, Berlin 1992 (Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Bd. VII).
- FISCHER Uta & WILDBERG Roland: *Theresienstadt - Eine Zeitreise*. WILDFISCH, Berlin 2011.
- FLANZBAUM, Hilene: "But Wasn't It Terrific?": A Defense of Liking *Life Is Beautiful*". In: *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, Nr. 1 (2001), 274. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 15.
- GRABOWSKI, Hans-Ludwig: *Das Geld des Terrors. Geld und Geldersatz in deutschen Konzentrationslagern und Ghettos 1933 bis 1945*. Regentstuf 2008, 396-414. zitiert nach: BENZ Wolfgang: *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Verlag C. H. Beck oHG, München 2013, 125-126.
- HAMES, Peter: *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edinburgh University Press Ltd., Edinburgh 2009.
- ILTIS, Rudolf; EHRMANN, František; HEITLINGER: *Theresienstadt*. Aus dem Englischen übertragen von Walter Hacker. Europa-Verlag, Wien 1968.
- IMDb.com, Inc. (2015): Karel Kachyna. URL:
http://www.imdb.com/name/nm0434189/bio?ref_=nm_dyk_trv_sm#trivia
[Stand: 17.03.2015].

- INSDORF, Anette: *Indelible Shadows: Film and the Holocaust* (second edn). Cambridge University Press, Cambridge 1990. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 16.
- KACHLÍKOVÁ, Markéta in Radio Prag(2011): Chanson-Sängerin Hana Hegerová beendet ihre Karriere. URL: <http://www.radio.cz/de/rubrik/musik/chanson-saengerin-hana-hegerova-beendet-ihre-karriere> [Stand: 18.03.2015].
- KÁRNÝ, Miroslav; KÁRNÁ, Margita: *Kinder in Theresienstadt*. In: *Dachauer Hefte* 9, 1993, 14-31. zitiert nach: BENZ Wolfgang: *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Verlag C. H. Beck oHG, München 2013, 226.
- KEMPER, Raimund; KÁRNÁ, Margita; KÁRNÝ, Miroslav: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1996*. Institut Theresienstädter Initiative, Prag 1996. zitiert nach: BENZ Wolfgang: *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Verlag C. H. Beck oHG, München 2013, 28-29.
- KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011.
- KERTÉSZ, Imre: "Who Owns Auschwitz?" übersetzt von John Mac Kay. In: *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, Nr. 1 (2001), 269-270. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 15.
- LIEBMANN, Stuart; QUART, Leonard: *Homevideo: Czech Films of the Holocaust*. In: *Cineaste Magazine* 22, 1996. zitiert nach: SCHULTZ, Deanne: *Filmography of world history*. Greenwood Press, Westport 2007, 175.
- LIEHM, Mira, LIEHM, Antonin J.: *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*. University of California Press, Berkeley 1977.
- LOEWY, Ronny; RAUSCHENBERGER, Katharina: *Vorwort*. In: LOEWY, Ronny; RAUSCHENBERGER, Katharina (Hg.): *„Der Letzte der Ungerechten“*. Campus Verlag, Frankfurt am Main 2011 (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, Band 19), 125-157.

- MARGRY, Karel: *Benjamin Murelstein und der Nazi-Propagandafilm Theresienstadt von 1944*. In: LOEWY, Ronny; RAUSCHENBERGER, Katharina (Hg.): „*Der Letzte der Ungerechten*“. Campus Verlag, Frankfurt am Main 2011 (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, Band 19), 159-171.
- MAZIERSKA, Ewa: *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema*. Berghahn Books, New York City 2008.
- MILLS, David in *Washington Post* (1994): 'The Last Butterfly' (NR).
http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelastbutterflynmills_a09e21.htm
[Stand: 17.03.2015].
- Protokoll Frau H.G., 7. und 16. 7. 1955, Wiener Library P. III. h. No. 120. zitiert nach: BENZ Wolfgang: *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Verlag C. H. Beck oHG, München 2013, 152.
- ROSENFELD, Alvin H.: *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Indiana University Press, Bloomington 1980, 154. zitiert nach: KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 7.
- STRUSKOVÁ, Eva: *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*. In: LOEWY, Ronny; RAUSCHENBERGER, Katharina (Hg.): „*Der Letzte der Ungerechten*“. Campus Verlag, Frankfurt am Main 2011 (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, Band 19), 125-157.
- Tätigkeitsbericht Willy Groag, „*Soziale Jugendfürsorge (1941-1944)*“. zitiert nach: KÁRNÝ, Miroslav; KÁRNÁ, Margita: Kinder in Theresienstadt. In: Dachauer Hefte 9, 1993, 14-31. zitiert nach: BENZ Wolfgang: *Theresienstadt - Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Verlag C. H. Beck oHG, München 2013, 173.
- THIELE, Martina: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. 2. überarbeitete Auflage, LIT VERLAG Dr. W. Hopf, Berlin 2007.
- VIERHAUS, Rudolf: *Wie erzählt man Geschichte? Die Perspektive des Historiographen*. In: QUANDT, Siegfried; SÜSSMUTH, Hans: *Historisches Erzählen. Formen und Funktionen*. Göttingen 1982, 55. zitiert nach: THIELE, Martina: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. 2. überarbeitete Auflage, LIT VERLAG Dr. W. Hopf, Berlin 2007.

- WHITE, Hayden: „*Historical Emplotment and the Problem of the Truth*“. In:
FRIEDLANDER, Saul: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*. Harvard University Press, Cambridge 1992, 41. zitiert nach:
KERNER, Aaron: *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. The Continuum International Publishing Group, New York 2011, 4.
- YAD VASHEM ARCHIVES, Jerusalem, O-2/77: Marmelstein, „Geschichtlicher Überblick“, Typoskript, 1945. zitiert nach MARGRY, Karel: *Benjamin Marmelstein und der Nazi-Propagandafilm Theresienstadt von 1944*. In: LOEWY, Ronny; RAUSCHENBERGER, Katharina (Hg.): „*Der Letzte der Ungerechten*“. Campus Verlag, Frankfurt am Main 2011 (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, Band 19), 164-165.
- YAD VASHEM.org (2015): Shoah. URL:
<http://www.yadvashem.org/yv/de/holocaust/lexicon.asp> [24.03.2015].

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname